

اُردو افسانہ روایت اور مسائل

مرتبہ

پروفیسر گوپی چند نارنگ

Mir Zaheer Abass Rustmani 03072128068

اردو افسانہ
دلالت اور مسائل

اردو افسانہ ڈائیت اور مسائل

مجموعہ مقالات ہندوپاک اردو افسانہ سمینار
مع منتخب مقالات

حرشہ
پروفیسر گوپی چند نارنگ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس

گلی عزیز الدین ویل - ڈاکٹر مرزا انجم علی مارگ لال کنواں دہلی

پاکستان میں اس کتاب کی اشاعت کے جملہ حقوق ڈاکٹر جمیل جالبی کے نام محفوظ ہیں۔

URDU AFSANAHI RIWAYAT AUR MASAIL

Edited by

Prof. Gopi Chand Narang

Year of IInd Edition 2000

Year of IIIrd Edition 2004

Year of IVth Edition 2008

Year of Vth Edition 2013

ISBN 81-87667-03-6

Price Rs. 500/-

نام کتاب	:	اردو افسانہ روایت اور مسائل
مرتب	:	پروفیسر گوپی چند نارنگ
سنہ اشاعت دوم	:	۲۰۰۰ء
سنہ اشاعت سوم	:	۲۰۰۴ء
سنہ اشاعت چہارم	:	۲۰۰۸ء
سنہ اشاعت پنجم	:	۲۰۱۳ء
قیمت	:	۵۰۰ روپے
مطبع	:	عقیدت پرنٹرس، دہلی۔۱

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)

Ph : 23216162, 23214465, Fax : 0091-11-23211540

E-mail: info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com

website: www.ephbooks.com

ہندو پاک رابطہ رفاقت
کے نام
اُردو زبان جس کی آج بھی
بہترین بنیاد گزار
ہے



ہجومِ سادہ لوحی بہ نسبتِ گوشِ حسریفاں ہے
وگر نہ خواب کی مضمربیں افسانے میں تعبیریں

غالب

فہرست

۱۱	گوپی چند نارنگ	ابتدائیہ
۱۷	جناب نرسیمہاراؤ، مرکزی وزیر خارجہ	خطبہ افتتاحیہ
	جناب انور جمال متروانی،	صدارتی کلمات
۲۷	وائس چانسلر، جامعہ ملیہ اسلامیہ	
		افسانوی تجزیہ اور
۲۹	مہمان خصوصی: راجندر سنگھ بیدی	اظہار کے تخلیقی مسائل
۳۶	خواجہ احمد فاروقی	خطبہ صدارت: اجلاس سوم

اُردو افسانہ فن، تکنیک، روایت

۴۳	ممتاز شبیریں	ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع
۸۱	ممتاز شبیریں	اُردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر
۱۰۸	آل احمد سرور	اُردو میں افسانہ نگاری
۱۱۵	وزیر آغا	افسانے کا فن
۱۲۴	وزیر آغا	اُردو افسانے کے تین دور
۱۳۵	شمس الرحمن فاروقی	افسانے کی حمایت میں

پریم چند : فکر و فن

۱۲۵	مسعود حسین	پریم چند کی افسانہ نگاری کے دور
۱۵۲	احتشام حسین	پریم چند کی ترقی پسندی
۱۶۲	گوپی چند نارنگ	افسانہ نگار پریم چند
۱۸۳	حامد کاشمیری	پریم چند کی تعبیریں قدر کا مسئلہ
۱۹۱	شمیم حنفی	پریم چند کی حقیقت نگاری

عہد ساز افسانہ نگار

منٹو، کرشن، بیدی، عصمت، قرۃ العین حیدر

۲۰۵	ممتاز شبیریں	منٹو کا تغیر ارتقا اور فنی تکمیل
۲۲۰	محمد حسن عسکری	منٹو
۲۲۴	وارث علوی	منٹو کا فن: حیات و موت کی آویزش
۲۴۳	وارث علوی	بو — اور بوے آدم زاد
۲۷۳	محمد یوسف ٹینگ	سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری

۲۸۳	وارث علوی	کرشن چندر کی افسانہ نگاری
۳۵۶	حامد کاشمیری	کرشن چندر کا فنی شعور
۳۶۶	عظیم الشان صدیقی	کرشن چندر کا ذہنی اور فنی سفر

۳۷۸	آل احمد سرور	بیدی کی افسانہ نگاری
۳۸۸	باقر مہدی	راجندر سنگھ بیدی — بھولا سے بیل تک

بیدی کے فن کی استعاراتی اور
اساطیری جڑیں

۴۰۵ گوپی چند نارنگ

۴۲۵ عصمت چغتائی کا فن قصیل جعفری

۴۳۶ قرۃ العین حیدر : جدید افسانے کا
نقطہ آغاز محمود ہاشمی

۴۵۰ قرۃ العین کے افسانے : فکر و فن
وجید اختر

نیا افسانہ مسائل اور تجزیہ

۴۷۷ نیا ادب اور پرانی کہانیاں
۴۸۸ تخلیقی افسانہ کا فن

۵۰۰ اردو میں علامتی اور تجربی افسانہ :
بلراج مینرا اور سرسیندر پرکاش گوپی چند نارنگ

۵۱۷ پاکستان میں اردو افسانہ
۵۲۵ پاکستان میں ۷۰ء کے بعد نئی اردو کہانی
انتظار حسین کا فن

۵۳۶ متحرک ذہن کا سیال سفر
۵۹۲ انور سجاد — انہدام یا تعمیر نو
گوپی چند نارنگ
شمس الرحمن فاروقی

۶۰۲ ہندوستان میں اردو افسانہ
دیویندر استر

۶۱۵	شمس الحق	نیا اردو افسانہ : تفہیم اور تجزیہ نیا اردو افسانہ : ارضیت اور سماجی معنویت
۶۴۳	قمر احسن	
۶۵۷	مہدی جعفر	نیا افسانہ : اظہار کے چند مسائل
۶۶۷	لنڈا ونٹنگ	جدیدیت کی نئی نسل میں رومانیت
۶۸۱	شمس الحق	آٹھویں دہائی کا افسانہ
۶۹۱	انتظار حسین	افسانہ اور چوتھا کھونٹ
۷۰۰	شمس الرحمن فاروقی	افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ
۷۰۸	باقر مہدی	جدید اردو افسانے کا ڈائیلیما
۷۲۲	بلراج کومل	شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی حد بندیاں
		نیا افسانہ : روایت سے انحراف
۷۳۴	گوپی چند نارنگ	اور مقلدین کے لیے لمحہ فکریہ

ابتدائیہ

اُردو کی نثری اصناف میں افسانے کو جو مرکزیت حاصل ہے اور بیسویں صدی میں اس صنف نے جو ترقی کی ہے، وہ ہر لحاظ سے اس قابل ہے کہ اس پر توجہ کی جائے۔ ایک طرف تو ماضی کی شاندار روایت ہے، اور دوسری طرف جدید افسانے کے اظہار راتی تجربے، فنی بلندیاں اور نئے نئے مسائل ہیں جو قابل غور ہیں۔ نیا افسانہ دراصل اس وقت ایک ایسے دور ہے پر کھڑا ہے جہاں اس کو خود معلوم نہیں کہ اس کی اگلی منزل کیا ہے۔ وہ ایک ایسے آئینے کے روبرو ہے جو شکستوں سے چور ہے۔ آزادی کے بعد جو نسل سامنے آئی تھی، اس کے پاس بغاوت کی مقدس آگ بھی تھی اور عزم و ولولے کا وہ تیشہ بھی جو رسمیات کے بے ستوں کو کاٹ کر رکھ دیتا ہے۔ ادب کی تاریخ میں منظر نامہ تو آنے دن بدل سکتا ہے، لیکن مزاج کہیں صدیوں میں بدلا کرتا ہے۔ آزادی کے بعد شاعری کی طرح افسانے میں بھی پورے آدمی کو سمجھنے، زندگی کے تمام مناظر و کوائف کو نظر میں رکھنے، اس کے سیاہ و سفید ہر پہلو کو پرکھنے اور خارجی و باطنی تمام تقاضوں کو سمونے اور انسان کو ایک معنوی واحدہ، ایک محشر خیال اور ایک جہانِ آرزو کے طور پر دیکھنے اور دکھانے کی تڑپ پیدا ہوئی۔ اسلوب و اظہار کی سطح پر لفظ کی معنیاتی کائنات، اس کے تہہ در تہہ رشتوں، علامتی، تجریدی اور تمثیلی پہلوؤں اور منطقی معنی سے قطع نظر معنی کے معنی، اور ان کے معنیاتی اسلاکات کے تخلیقی امکانات کی جستجو ذہنی سفر کا حصہ بن گئی۔ لیکن اس زبردست ذہنی سفر نے بعض بنیادی سوال بھی پیدا کیے، یعنی نئی کہانی نے نہایت بے رحمی سے فرسودہ ڈھانچے سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن کیا نئی کہانی جس حد تک وہ نئی ہے، کہانی نہیں ہے؟ یا جس حد تک وہ کہانی ہے، وہ نئی نہیں ہے؟ کیا کہانی کا کہانی پن فرسودہ ڈھانچے کا اباغفر ہے جس کا رد لازم ہے؟ کہانی خواہ وہ کتنی ہی اتام، تجریدی، استعاراتی، تمثیلی، علامتی یا فطریاتی

ہو، کیا کہانی پن کے بغیر اس کی تشخیص ممکن ہے؟ نیز یہ کہ نئی کہانی کی جمالیاتی حدود کیا ہیں؟ شعری وسائل اور شعری اظہار نئی کہانی کی تخلیقیت، تہہ داری اور گہری معنویت کے ضامن ہیں، لیکن کیا اس کے باوصف کہانی کا اپنے تشخص پر اصرار مستحسن نہیں؟ کہانی اور دھرتی کا رشتہ اس لمحے سے چلا آتا ہے جب کہانی نے کسی گہما میں آدم کی باس پائی تھی۔ نئی کہانی زمان و مکاں کے منطقی رشتوں کو لاشعوری سطح پر بدل دینے پر قادر رہی، لیکن زمین و آسمان کی وسعتوں میں اسے کہیں تو پیرنگا نے ہی پڑتے ہیں اور کسی نہ کسی لمحے میں سانس تو لینا ہی پڑتی ہے؟ کہانی کتنی ہی آفاقی اور باطنی ہو، کیا واضح یا پوشیدہ طور پر وہ ہمیشہ سماج اور معاشرے سے جڑی نہیں رہتی؟ یہ اور ایسے بیسیوں سوال محرک تھے اس تاریخی اور یادگار ہندوپاک اردو افسانہ سیمینار کے جو جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ۲۹، ۳۰، ۳۱ مارچ ۱۹۸۰ء کو منعقد ہوا۔ اس میں ہندوستان اور پاکستان کے ممتاز دانش ور، ادیب اور افسانہ نگار پہلی بار کسی یونیورسٹی سیمینار میں شریک ہوئے اور سب نے مل کر ایک نثری صنف کے مسائل پر غور کیا۔ کہنے کو تو یہ ہندوپاک سیمینار تھا، لیکن واقعاً اس کی حیثیت بین الاقوامی تھی کیونکہ اس میں ہندوستان اور پاکستان کے علاوہ روس، امریکہ، سعودی عرب، برطانیہ اور ناروے سے بھی ادیبوں اور تخلیقی فن کاروں نے شرکت فرمائی۔ پاکستان سے اس میں شرکت کے لیے ڈاکٹر وزیر آغا، جناب انتظار حسین اور جناب احمد ہمیش بطور خاص تشریف لائے۔ سیمینار کے آغاز میں نائب صدر جمہوریہ ہند عالیجناب محمد ہدایت اللہ صاحب، چانسلر جامعہ ملیہ اسلامیہ کا پیغام پڑھ کر سنایا گیا جس میں انھوں نے سیمینار کے انعقاد پر مسرت کا اظہار کیا تھا اور اس کی کامیابی کے لیے حوصلہ افزا کلمات کہے تھے۔ سیمینار کا افتتاح وزیر خارجہ حکومت ہند جناب پی۔ وی۔ نرسمہا راؤ نے کیا۔ انھوں نے اس موقع پر جن خیالات کا اظہار کیا، وہ اس لحاظ سے یادگار رہیں گے کہ وہ رسمی خیالات نہ تھے۔ ان کا خیال انگیز افتتاحیہ خطبہ اپنی ادبیت اور جامعیت کی وجہ سے زیر نظر کتاب میں شامل کیا جا رہا ہے۔

اس اجلاس کا خطبہ خصوصی اردو افسانے کی انتہائی محترم اور ممتاز شخصیت راجندر سنگھ بیدی نے ”اردو افسانہ: اظہار کے چند مسائل“ کے عنوان سے پیش فرمایا۔ صدارتی تقریر جناب انور جہاں قدوائی، وائس چانسلر جامعہ ملیہ اسلامیہ نے کی اور اردو افسانے کی رت و آس اور مسائل پر نہایت مثبت انداز میں اظہار خیال کیا۔ افتتاحی اجلاس اقبال کے ترانہ ہندی

سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا“ سے شروع ہوا اور قومی ترانہ ”جن گن من“ پر اختتام پذیر ہوا۔ اس موقع پر جامعہ ملیہ اسلامیہ کی ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری میں ”پریم چند اور اردو فکشن“ کے عنوان سے ایک اہم نمائش کا اہتمام بھی کیا گیا تھا جس کا افتتاح پروفیسر آل احمد سرور نے فرمایا۔

تین دن کے اس سیمینار میں چھ اجلاس ہوئے۔ پہلا اجلاس ”پریم چند کا ورثہ“ کے عنوان سے ہوا جس کی صدارت پروفیسر آل احمد سرور نے کی۔ دوسرا اجلاس ”عہد ساز افسانہ نگار: منٹو، کرشن، عصمت“ کے موضوع پر تھا جس کی صدارت محترمہ قرۃ العین حیدر نے کی۔ تیسرا اجلاس ”اردو افسانہ پاکستان میں“ اور چوتھا اجلاس ”اردو افسانہ ہندوستان میں“ کے موضوع پر تھا۔ ان کی صدارت بالترتیب پروفیسر خواجہ احمد فاروقی اور ڈاکٹر وزیر آغا نے کی۔ پانچواں اجلاس ”اردو افسانہ: اظہار کے مسائل“ اور چھٹا اجلاس ”نیا افسانہ نئے رویے“ کے لیے وقف تھا۔ ان کی صدارت بالترتیب جناب انتظار حسین اور پروفیسر محمد میمن نے کی۔ اس سیمینار میں روس سے پروفیسر انا تولی انا نیف، امریکہ سے پروفیسر محمد عمر میمن، مسز لنڈا وینٹنک، سعودی عرب سے صلاح الدین پرویز، ناروے سے ہرچرن چاول اور لندن سے محسن شمسی شریک ہوئے۔ سیمینار میں جن حضرات نے مقالے پڑھے ان کے اسماء گرامی ہیں:

پروفیسر آل احمد سرور، راجندر سنگھ بیدی، ڈاکٹر وزیر آغا، انتظار حسین،
پروفیسر خواجہ احمد فاروقی، احمد ہمیش، پروفیسر محمد عمر میمن، مسز لنڈا وینٹنک،
پروفیسر وحید اختر، شمس الرحمن فاروقی، باقر مہدی، محمود باشمی، وارث علوی،
محمد یوسف ٹینگ، بلراج کومل، پروفیسر حامدی کاشمیری، دیویندر استرا،
فصیل جعفری، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر شمیم حنفی، ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی، قمر احسن،
مہدی جعفر اور پروفیسر گوپی چند نارنگ

ان کے علاوہ ذیل کے تخلیقی فن کاروں اور ادیبوں نے بھی شرکت فرمائی اور بحثوں میں

حصہ لیا:

عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، بیگم صالحہ عابد حسین، میر احمد شیخ، دیویندر
ستیارتھی، رام لال، کلام حیدری، جوگندر پال، انور عظیم، بلراج میزا، کمار پاشی

جیلانی بانو، غیاث احمد گدی، احمد یوسف، آمنہ ابوالحسن، ستیش بٹرا، شوکت
حیات، رضوان احمد، ڈاکٹر صغریٰ ہدی، کنور سین، علی باقر، عبدالصمد، حمید
سہروردی، ہاجرہ شکور، شمس الحق، سید عارف، سید محمد اشرف، ناز صدیقی،
طارق چھتری، عتیق الرحمن۔

ڈاکٹر ظیق انجم، ڈاکٹر معنی تبسم، ڈاکٹر اطہر پرویز، ڈاکٹر احمد سجاد، ڈاکٹر ابو ذر عثمانی،
ریاست حسین فاروقی، معین زیدی، ذہین نقوی، شاہد ماہلی، ع۔ حامد، واجد سحری،
شاہد پرویز اور محمد صابرین نے مندوبین کی حیثیت سے شرکت فرمائی۔

مندرجہ بالا مندوبین کے علاوہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، دہلی یونیورسٹی، جواہر لال نہرو
یونیورسٹی، جامعہ تلبہ اسلامیہ اور کئی دوسری دانش گاہوں کے اساتذہ اور اسکالروں نے
بھی شرکت فرمائی، اور مقامی اداروں اور انجمنوں کے نمائندے اور اراکین بھی بہت بڑی
تعداد میں سیمینار میں شریک ہوئے۔

اس ہندو پاک سیمینار کے انعقاد میں سفیر کبیر پاکستان جناب عبدالستار صاحب، پریس
کونسلر سفارت خانہ پاکستان جناب منیر احمد شیخ، جناب حکیم عبد المجید صاحب، جناب مالک رام
صاحب، جناب یونس سلیم صاحب، پروفیسر آل احمد سرور، شمس الرحمن فاروقی، محمود ہاشمی، رام چندرن نائر،
فاطمہ عبداللہ، ڈاکٹر ظہور محمد خاں، ڈاکٹر اصغر وجاہت، احمد سعید عثمانی، حاجی انیس دہلوی
اور بیسیوں دوسرے حضرات نے مدد فرمائی، ان سب کرم فرماؤں کا ذکر فردا فردا ناممکن ہے۔
اداروں میں غالب اکیڈمی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ساہتیہ اکیڈمی، انجمن ترقی اردو (ہند)،
امریکن انسٹی ٹیوٹ آف انڈین اسٹڈیز، انڈین کونسل فار کلچرل ریلیشنز، ادارہ "شمع"،
ادارہ "تیز گام" اور کئی دوسرے اداروں کے پرجوش تعاون کے بغیر یہ سیمینار اس وسیع
پیمانے پر ہرگز منعقد نہیں ہو سکتا تھا۔ جناب بلراج میٹرا اور ان کے ادارہ "شعور" نے پروگرام
نامہ اور سونیسر کی اشاعت کی ذمہ داری قبول فرما کر ناممکن کو ممکن بنادیا اور ایسا خوبصورت
کتابچہ شائع کیا جو ہر لحاظ سے اس سیمینار کے نمایاں شان تھا۔ ہر روز بزم مقالات کے بعد
"شام افسانہ" کا اہتمام کیا گیا۔ پہلی شام افسانہ غالب اکیڈمی میں، دوسری ایوان غالب میں،
تیسری ساہتیہ اکیڈمی میں اور چوتھی اردو گھر، انجمن ترقی اردو (ہند)، میں منعقد ہوئی جن میں

ہزاروں کی تعداد میں سامعین شریک ہوئے اور اردو کے ممتاز افسانہ نگاروں کی تخلیقات کو انتہائی دلچسپی اور انہماک سے سنا گیا۔

مندوبین کی عام رائے تھی کہ حصول آزادی کے بعد یہ اردو کا سب سے بڑا اور سب سے شاندار سیمینار تھا۔ قومی پریس، ریڈیو، ٹیلی ویژن، اخبارات، رسائل و جرائد نے اس امر کا بار بار اظہار کیا کہ اس سیمینار سے اردو فکشن کے لیے بالخصوص اور اردو زبان و ادب کے لیے بالعموم بہتر فضا تیار ہوئی ہے۔ مبصرین نے اس بات کو تسلیم کیا کہ اس سیمینار سے اردو افسانے پر غور و فکر کی ایک نئی روایت کا آغاز ہوا ہے جس کے اثرات دیرپا ہوں گے۔ سبھی نے جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر، شعبہ اردو کے اساتذہ، اسکالروں، طلباء اور طالبات اور راقم الحروف کو اس تاریخی سیمینار کے لیے مبارکباد دی۔ راقم الحروف نے مقالہ نگار حضرات، افسانہ نگاروں، غیر ملکی مندوبین، شرکا، منتظمین اور سامعین کا پر تپاک شکریہ ادا کرتے ہوئے کہا کہ کوئی بھی سیمینار کسی مسئلے کا حل نہیں ہوتا چنانچہ ہم نے بھی نہ فیصلے کیے ہیں نہ حکم لگائے ہیں، البتہ اگر اس مذاکرے نے سنجیدہ علمی غور و فکر کی فضا تیار کی ہے، سوال اٹھائے ہیں اور مسائل پر غور و خوض کی دعوت دی ہے تو ہماری سعی کچھ ایسی رائے گاہ بھی نہیں گئی۔ راقم الحروف نے وسائل کی کمی کا بطور خاص ذکر کیا اور کہا کہ اگر اس کے باوجود کامیابی ہوئی ہے تو یہ صرف شرکا، احباب، اساتذہ، طلباء اور رفقاء کے تعاون، محبت، اخلاص، اشتراک اور گرم جوشی کی وجہ سے ممکن ہو سکا ہے۔ سیمینار کی آخری شام سفير کبير پاکستان نے ”گل رعنا“ میں عشائیے کے موقع پر استقبالیہ کلمات کہتے ہوئے اس مذاکرے کو ایک یادگار ادبی کارنامہ قرار دیا۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے شعبہ اردو میں سنجیدہ اور علمی سیمیناروں کی روایت خاصی راسخ ہو چکی ہے۔ ۱۹۷۵ء میں ”انیس سیمینار“ ۱۹۷۶ء میں ”جدید اردو ادب میں زبان کا تخلیقی استعمال سیمینار“ ۱۹۷۷ء میں ”اقبال سیمینار“ ۱۹۷۸ء میں ”لغت نویسی سیمینار“ اور ۱۹۸۰ء میں ”عابد حسین سیمینار“ منعقد ہو چکے ہیں۔ ”ہندوپاک اردو افسانہ سیمینار“ اس سلسلے کی چھٹی کڑی تھا۔ ان تمام سیمیناروں کی رودادیں مرتب ہو چکی ہیں اور کتابت و طباعت کے مختلف مراحل میں ہیں۔ امکان ہے کہ انیس اور اقبال سے متعلق کتابیں اسی سال منظر عام پر آجائیں گی، لیکن چونکہ اردو کے اشاعتی کاموں میں خاصی تاخیر ہوتی ہے،

افسانہ سمینار کے مقالات کی اشاعت کے بارے میں جب ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نے پیش کش کی، تو میں نے اسے منظور کر لیا۔ میں جناب محمد مجتبیٰ خاں کا ممنون ہوں کہ ان کی توجہ اور کوشش کی بدولت یہ کتاب وقت پر شائع ہو رہی ہے۔ اس کی کتابت و طباعت اُن کی سلیقہ مندی اور دلسوزی کی مظہر ہے۔ چونکہ ان کی فرمائش تھی کہ یہ مجموعہ اردو افسانے پر ہر لحاظ سے ایک مکمل کتاب بن جائے، اس لیے افسانے سے متعلق پہلے کے بعض منتخب مضامین بھی اس میں شریک کر لیے گئے ہیں۔ ایسے مضامین کا مآخذ اختتام پر درج کر دیا گیا ہے۔ اس مجموعے کی تیاری میں شعبہ اردو کے جن رفقا اور اساتذہ نے مدد فرمائی، ان کی فہرست طویل ہے اور فرداً فرداً سب کا ذکر ممکن نہیں، تاہم ڈاکٹر محمد ذاکر، ڈاکٹر حفیظ کیفی، ڈاکٹر سید فرحت حسین اور شمس الحق نے جو مدد فرمائی، اس کے لیے بدل ممنون ہوں۔ ان سب کا اشتراک، اخلاص اور تعاون اگر شامل حال نہ ہوتا تو یہ کتاب اس صورت میں ہرگز شائع نہ ہو سکتی تھی۔

گوپی چند نارنگ

۲۶ دسمبر ۱۹۸۰ء

جامعہ ملیہ اسلامیہ

خطبہ افتتاحیہ مرکزی وزیر خارجہ جناب نرسمہا راؤ ہندوپاک اُردو افسانہ سمینار، جامعہ ملیہ اسلامیہ

جناب صدر، خواتین و حضرات !

جامعہ ملیہ اسلامیہ ایک آزاد تعلیمی درس گاہ ہے جو تحریک آزادی کے زمانہ شباب میں تحریک عدم تعاون کی کوکھ سے ۲۵ اکتوبر ۱۹۲۰ء کو علی گڑھ میں پیدا ہوئی اور تقریباً پانچ سال بعد ۱۹۲۵ء میں علی گڑھ سے دہلی میں منتقل ہوئی۔ اس کے بانیوں میں وہ تمام قومی رہنما شامل ہیں جنہوں نے اس کے قیام کے لیے سرگرم کوششیں کیں یعنی ہاتھ کا گاندھی، مولانا محمد علی، حکیم اجمل خاں، ڈاکٹر مختار احمد انصاری اور ڈاکٹر ذاکر حسین۔ اس کا افتتاح شیخ الہند حضرت مولانا محمود حسن کے افتتاحی خطبے سے ہوا۔ اس کے نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ایسی یونیورسٹی ہے جو بیک وقت قومی بھی ہے اور اسلامی بھی۔ پچھلے ساٹھ سال کے تجربے اور عمل سے ثابت ہو گیا ہے کہ قومیت اور مذہب میں کوئی تضاد نہیں ہے بلکہ ان کے اجتماع سے اُن کی منوبیت میں گہرائی اور وسعت پیدا ہو جاتی ہے۔ جامعہ کی دوسری خصوصیت آزادی پسندی ہے یعنی یہ اپنے منصوبوں، اپنے پروگراموں اور اپنے طریقہ کار میں حکومت اور سماج دونوں سے آزاد ہے۔ بھول ڈاکٹر ذاکر حسین مرحوم ”یہی نہیں کہ تعلیم حکومت کے اثر سے آزاد ہو، سیاسی جماعتوں کے اثر سے آزاد ہو بلکہ ناواقف شخصیتوں اور غلط رجحانات رکھنے والی ٹولیوں کے اثر سے بھی پاک ہو۔ چنانچہ برطانوی اقتدار کے زمانے میں جامعہ ملیہ اسلامیہ نے حکومت سے کوئی تعلق نہیں رکھا اور محض قوم کی اعانت سے نہ صرف قائم رہی بلکہ اس نے اپنی تعلیمی خدمات اور خصوصیات کی

وجہ سے بڑی شہرت حاصل کی البتہ آزادی کے بعد چونکہ حکومت اپنی تھی اس لیے اس شرط پر مالی امداد کی پیش کش کو اس نے قبول کر لیا کہ حسبِ معمول جامعہ اپنے اصولِ تعلیم اور طریقِ تعلیم میں بالکل آزاد رہے گی۔ چنانچہ اسے طویل عرصے سے حکومت سے امداد مل رہی ہے اور پہلے کی طرح جامعہ کو اب بھی تعلیمی آزادی حاصل ہے۔ مجھے یہ معلوم ہو کر خوشی ہوئی ہے کہ جامعہ میں جہاں ایک طرف نرسری اور اسکول کی تعلیم کا انتظام ہے وہاں دوسری طرف اس میں پوسٹ گریجویٹ شعبوں اور فیکلٹیوں کے ذریعہ اعلیٰ سے اعلیٰ تعلیم اور Ph.D کی ریسرچ کا انتظام بھی ہے۔ مجھے یہ جان کر بھی بے حد خوشی ہوئی کہ جامعہ قومی نوعیت کا ایک ایسا تعلیمی ادارہ ہے جہاں عملی اعتبار سے ذریعہ تعلیم ابتدائی درجوں سے لے کر اعلیٰ تعلیم تک اردو ہے۔ گویا صحیح معنوں میں یہاں اردو کی ترقی اور فروغ کے امکانات روشن ہیں۔ مجھے اس ادارے سے خاص لگاؤ، خاص محبت اس لیے ہے کہ میں بھی ایک ایسے ادارے سے تعلق رکھتا ہوں جس کا ذریعہ تعلیم اردو تھا۔ انٹرمیڈیٹ تک میں نے سارے مضامین اردو میں پڑھے۔ تاریخ، جغرافیہ، ریاضی وغیرہ بھی اردو میں مجھے وزیرِ تعلیم (آندھرا پردیش) کی حیثیت سے ایک بار سری نگر جانے کا اتفاق ہوا تو میں نے سب سے پہلے یہ خوش ظاہر کی کہ مجھے کسی اردو میڈیم کے اسکول میں لے چلیے۔ میں دیکھنا چاہتا ہوں کہ وہاں پڑھائی کیسے ہوتی ہے۔ میں وہاں لے جایا گیا ایک ڈپٹی ڈائریکٹر آف ایجوکیشن ساتھ تھے۔ میں نے وہاں دیکھا کہ سبق کچھ اچھا نہیں پڑھایا جا رہا ہے۔ میں نے یہ جائزہ لیا اور پھر سبق پڑھایا۔ جو صاحب وہاں استاد تھے، کہنے لگے کہ صاحب آپ نے تو مجھ سے بھی اچھا پڑھایا تو میں نے کہا کہ بھئی اگر میری وزارت چلی گئی تو مجھے یقین ہے، مجھے آپ کے پاس ملازمت مل سکتی ہے۔

مجھے بڑی خوشی ہے کہ آج جامعہ میں اردو زبان ذریعہ تعلیم ہے اور یہاں سارے مضامین کی تعلیم اردو میں ہوتی ہے۔ جہاں تک مجھ سے بن پڑا میں نے ہمیشہ اس بات کی کوشش کی ہے کہ تعلیم مادری زبان میں ہو۔ آندھرا پردیش میں ہماری کوشش رہی شدید مخالفت کے باوجود کہ پوسٹ گریجویٹ کلاسز تک بھی ہم تلگو کو ذریعہ تعلیم بنائیں یا اردو کو ذریعہ تعلیم بنائیں۔ اور ہم اس کام کو برابر آگے بڑھاتے رہے۔ اس لیے یہاں آکر مجھے خاص کر خوشی ہوئی ہے۔

چونکہ جامعہ اردو کا مرکز ہے، جامعہ کے شعبہ اُردو نے پہلے بھی بہت اہم کام انجام دیے ہیں،

اور اب بھی اس کی کارگزاریاں بڑی شاندار ہیں۔ آزادی سے قبل اس شعبے کو ڈاکٹر سید عابد حسین جیسے مسلم الثبوت ادیب اور دانشور کی سربراہی حاصل تھی اور آج کل اس شعبہ کے صدر پروفیسر گوپی چند نارنگ ہیں جنہیں اردو دنیا میں ایک امتیازی مقام حاصل ہے۔ مجھے معلوم ہوا ہے کہ جامعہ میں خط کتابت اردو کورس کے تحت دیوناگری اور رومن کے ذریعہ اردو نہ جاننے والوں کو اردو سکھائی جاتی ہے اور اس سے تقریباً چار ہزار امیدوار اردو سیکھتے ہیں اور ان میں ہندوستان کے ہر حصے اور ہر علاقے کے لوگ شامل ہیں۔ مجھے خوشی ہے کہ جامعہ ملیہ کا شعبہ اردو جو اس سے پہلے بھی کئی بڑے بڑے سیمینار کر چکا ہے اور جس کی خدمات کا ذکر پورے ملک میں محبت اور احترام کے ساتھ کیا جاتا ہے، اب اس کے زیر اہتمام نہایت وسیع پیمانے پر ایک ہندو پاک اور وادھیا سیمینار منعقد ہو رہا ہے۔ اردو شاعری میں جو اہمیت غزل کو حاصل ہے اردو نثر میں شاید وہی اہمیت افسانہ کو حاصل ہے۔ اردو افسانہ نے دیکھتے ہی دیکھتے انتہائی ترقی کی ہے اور اردو کے فن کاروں بالخصوص پریم چند، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، قمر العین حیدر نے تخلیق کی اعلیٰ ترین بلندیوں کو چھویا ہے۔ اس سے پہلے منشی پریم چند نے جو راہ دکھائی اور اردو افسانہ کو جو عزت و وقار بخشا ان کی روایات کی روشنی آج تک باقی ہے۔ مجھے بڑی خوشی ہوتی اگر مجھے افتتاح کے ٹھکانے سے یکجا جاتا کہ میں اس سیمینار میں بیٹھ جاؤں کم از کم منہ کے لیے۔ بولوں تو کچھ بول بھی ہوں لیکن ایسا نہیں ہوتا ہے۔ ہم جیسوں کو آج کل صرف افتتاح ہی کے قابل سمجھا جاتا ہے۔ کہانی انسان کی زندگی میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اس کا مقام پوری کے بعد آتا ہے۔ بچے پہلے پوری سنتا ہے، پھر سوچتا ہے۔ تب اس کا دماغ کام نہیں کرتا، صرف سننے کا جو احساس ہوتا ہے، وہ کام کرتا ہے۔ جب وہ تین چار سال کا ہوتا ہے تو اس کا دماغ تھوڑا مضبوط سمجھنے لگتا ہے۔ اس پر اثر ڈالنے والی کوئی چیز ہوتی ہے تو وہ کہانی ہوتی ہے اور یہ کہانی کسی دور کی دو پڑھیوں کو جوڑ دیتی ہے۔ مجھے یاد ہے میں نے بہت پہلے کہانی سنی تھی اپنی دادی ماں سے۔ اب اس پڑھی کا اور میری پڑھی کا جو رشتہ جڑا وہ کہانی کی معرفت جڑا۔ ماں باپ کی پڑھی سے بھی ہمارا رشتہ جڑتا ہے جیسا دادی اور دادا، نانی اور ماما کی پڑھی سے جڑتا ہے۔ میری دادی کہہ کرتی تھیں میں کہانی سناؤں گی تو چپ چاپ بیٹ جا اور ہوں ہوں کرتا جا۔ اب وہاں ہوتا یہ تھا کہ جب تک ہم "ہوں ہوں" کہتے جاتے دادی سمجھتی تھیں کہ میں ابھی سوچا نہیں ہوں۔ جہاں "ہوں" بند ہو گئی ان کی کہانی ختم ہو گئی کیونکہ مجھے نیند آ گئی۔ ایسا ہم سب کی زندگی

ہیں ہوتا ہے۔ اس لیے کہانی کی بڑی اہمیت ہے۔ ہماری شخصیت پر سب سے پہلے اس کی چھاپ پڑ جاتی ہے اور وہ زندگی بھر باقی رہتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ انسان کی تاریخ جتنی پرانی ہوگی اتنی ہی کہانی کی تاریخ بھی پرانی ہوگی۔ آپ میں سے کئی لوگوں نے پڑھا ہوگا کہ مہا بھارت ایک بہت بڑی کہانی ہے لیکن اس میں بیسیوں بلکہ سینکڑوں چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں جن کو ”اکھائی کا“ کہتے ہیں۔ مہا بھارت کے زمانے سے ان چھوٹی چھوٹی اکھائی کاؤں کی جو اہمیت رہی ہے وہ اس طرح سے مانی گئی ہے کہ آپ کو ایک پیغام دینا ہے، کچھ سنانا ہے، اچھے برے کی کچھ سیکھ دینی ہے تو وہ اکھائی کا کے ذریعہ دی جاتی ہے۔ اس میں یہ مشر اور دوسرے کردار جو آتے ہیں وہ اسی طرح کی اکھائیاں سناتے ہیں اور ایک ایک اکھائی کا سے ایک ایک سبق ایک ایک سیکھ ملتی ہے لیکن مہا بھارت کی کہانی اس کو روکتی نہیں ہے، اس کی روانی کو کہیں کم نہیں کرتی، اسے آگے بڑھاتی ہے تو بہت کتھاؤں میں یعنی بڑی کہانی میں چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو پرو کر اس کو زور دیتے ہوئے اس کو آگے بڑھانے کی جو کلایا آرٹ ہے وہ آج سے نہیں بلکہ مہا بھارت کے زمانے سے ملتا ہے۔ پھر اس کے بعد کتھا سرت ساگر بنیادی گرنٹھ ہے۔ یہ ایسی کہانیوں کا مجموعہ ہے جس پر ہمارا ملک فخر کر سکتا ہے۔ پھر پنج تنتر کے بارے میں تو سمجھی جانتے ہیں۔ پنج تنتر کے ترجمے کئی دوسری زبانوں میں ہو چکے ہیں یہاں تک کہ اپنی زبان میں بھی اس کا حال ہی میں ترجمہ ہوا ہے۔

تو ہندوستان کی جو روایت ہے اس میں کتھا، کہانی، افسانے کی بنیادی اہمیت رہی۔ اور یہ روایت اتنی ہی پرانی ہے جتنی اس کو آج ہم سمجھ سکتے ہیں بلکہ ہماری سمجھ سے بھی زیادہ پرانی ہے۔ پھر عربین نامٹس (الف لیلا) کی بات تو پوچھنا ہی کیا۔ اسے بچے بڑے شوق سے پڑھتے ہیں۔ ہم سب پڑھ چکے ہیں۔

ٹیکنیک کے بارے میں سوال ہو سکتا ہے کہ کہانی لکھنے اور سنانے کی کیا ٹیکنیک ہے۔ ملن ہے اس سیمینار میں آپ اس پر بحث کریں۔ سامنے کی بات ہے کہ کہانی لکھنا بہت آسان ہے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ کہانی لکھنا بہت مشکل ہے۔ آپ ناول لکھتے ہیں تو آپ جتنے کردار چاہیں اس میں ڈال دیجیے۔ جہاں کوئی چیز آگئی تو ایک نئے کردار کی مدد سے اس کو آگے بڑھا سکتے ہیں۔ لیکن کہانی میں یہ ممکن نہیں۔ کہانی ایک ایسی تصویر ہے جو برش کی ایک ہی لکیر سے بن جائے۔ اور یہ بہت مشکل ہے۔ کسی بھی مصور سے پوچھ لیجیے وہ دن رات نقش و نگار بناتا

رہے گا۔ پھر کچھ تصویر بنے گی لیکن اس سے کہیے کہ برش کے ایک ہی وار سے تصویر بنادے تو وہ کہے گا بہت مشکل ہے۔ اس طرح کہانی لکھنا بھی میری دانست میں بہت مشکل ہے۔ اچھی کہانی لکھنا ہو تو سوچنا ہوگا کہ کہانی کے کیا موضوع ہو سکتے ہیں۔ یہ تو ایسا سوال ہے جس کے ہزاروں جواب مل سکتے ہیں۔ آپ کے پاس نظر ہے، آپ کی آنکھیں کھلی ہیں، آپ کا دماغ صاف ہے، آپ جذب کر سکتے ہیں تو پھر کوئی بھی موضوع ہو سکتا ہے۔ اگر ایسا نہیں تو بڑے سے بڑا موضوع بھی لیں گے تو اسے بگاڑ کر رکھ دیں گے۔ ایسا کئی بار فلموں میں ہوا ہے۔ ہمارے اچھے سے اچھے تقسیم فلم والوں نے تباہ کر کے رکھ دیے۔ نتیجہ یہ کہ پھر کوئی دوسرا اس تقسیم پر فلم بنا نہیں سکتا اور اس فلم کو آپ دیکھ نہیں سکتے۔ تو بڑے ہاتھوں میں کمزور ہاتھوں میں اچھے تقسیم کا جو شر ہوتا ہے وہ بھی ہمارے تجربہ میں کئی بار آیا ہے۔ تو زندگی کے کسی بھی شعبے میں، کسی بھی پہلو پر آپ کو موضوع مل سکتے ہیں۔ اور آج ہم دیکھتے ہیں کہ کہانی زندگی کے ہر ایک پہلو پر چھوٹے سے چھوٹے واقعہ کو لے کر لکھی گئی ہے۔ کئی کہانیاں ایسی ہیں جن کو آپ SUBSTANTIVELY دیکھیں گے تو ان میں کچھ نہیں ہے، لیکن کہانی سننے یا پڑھنے کے بعد آپ کو ایسا لگے گا کہ بار بار پڑھنے یا سننے چلے جائیں۔

اب میں اپنی بات کہوں۔ ہم سیاسی کارکن ہیں۔ ہماری زندگی میں ہزاروں ایسے واقعات ہوتے ہیں جن میں سے ہر اک ایک اچھی کہانی کا موضوع بن سکتا ہے۔ میں نے کچھ لکھنے کی کوشش کی لیکن کچھ ایسا ہوا کہ ہم جو بھی کام کرنا چاہتے ہیں وہ ادھورا ہی رہ جاتا ہے، کبھی پورا ہونے میں نہیں آتا۔ آپ نے گریٹ ڈکٹیٹر فلم میں دیکھا ہوگا، بہت پرانی فلم ہے۔ اس میں ہٹلر کے بارے میں ایک منظر ہے۔ اس کی تصویر بنانے کے لیے کوئی آتا ہے۔ دو صاحب آتے ہیں۔ وہاں کھڑے ہو جاتے ہیں اور پھر چلے جاتے ہیں۔ برش سنبھالنے لگتے ہیں، اتنے میں وہ غائب ہو جاتے ہیں۔ تو اس طرح ہٹلر کی تصویر نہیں بن پاتی۔ اسی طرح ہماری تصنیف بھی پوری نہیں ہو پاتی۔ ہمیشہ اس دوڑ دھوپ میں کبھی کچھ بنتا ہے کبھی کچھ نہیں بنتا۔ بہت کچھ ادھورا رہ جاتا ہے۔ لیکن میں آپ کو یقین دلاتا ہوں کہ ہماری زندگی میں کئی ایسے واقعات ہیں جو آج میرے دماغ میں موجود ہیں۔ میں کہانیوں کے موضوع سنا سکتا ہوں۔ لیکن مجھے یقین نہیں کہ ان پر کسی نے کچھ لکھا ہو۔ آج کل ہمارے بارے میں جو بھی لکھا جاتا ہے وہ زیادہ تر کارٹون ہی ہوتا ہے۔ کبھی کوئی فلم بنے گی تو ہم دکھائے جائیں گے بالکل شیطان کی اولاد کے طور پر۔

یہ بہت آسان ہے۔ کسی کا مضحکہ اڑانا مشکل نہیں ہے۔ لیکن اس میں کوئی معنی خیزی نہیں کھوج کرنا اور لکھنے کی کوشش کرنا اور سمجھنے کی کوشش کرنا اتنا آسان نہیں ہے۔ مضحکہ اڑانے کے لیے سمجھنے کی ضرورت بہت کم ہوتی ہے اس لیے عام طور پر آج کل یہی ہوتا ہے، خصوصاً سیاست دانوں کے ساتھ! آزادی کے زمانے میں ہمارے اخباروں میں کارٹون نکلتے تھے سرمایہ داروں کے، سیٹھ ساہوکاروں کے، بڑا بڑا پیٹ دکھاتے تھے اور ان کے بارے میں طعنے کسے جاتے تھے۔ پتہ نہیں اب ان پر زیادہ کارٹون کیوں نہیں بنتے۔ ہم پر زیادہ بن رہے ہیں۔ ساہوکاروں نے سوچا ہوگا کہ اخبار ہی خریدنا اپنا اخبار نکالنا اپنا مضحکہ بند ہو جائے گا۔ ہو سکتا ہے یہی اس کی وجہ ہو۔

میں آپ سے کہنا چاہتا ہوں کہ زندگی میں تھوڑا سا سنجیدہ ہو کر جو شخص سوچتا ہے اس کو موضوع بہت مل سکتے ہیں۔ میں ایک چھوٹی سی مثال آپ کے سامنے رکھنا چاہتا ہوں ایک میرا دوست ہے۔ وہ میرے ساتھ پڑھتا تھا۔ پھر اس کے بعد ہم دونوں کانگریس میں کام کرنے لگے۔ کافی لاکھیاں بھی کھائیں۔ ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کی رات کو جب ہندوستان آزاد ہوا۔ ڈاکٹر ادرادھا کرشنن یہاں CONSTITUENT اسمبلی میں بول رہے تھے اور وہاں ریڈیو کے سامنے بیٹھ کر ہم سب لوگ سن رہے تھے۔ میرا یہ دوست بھی ساتھ تھا۔ ہمارے ساتھ لگاتار رہا۔ مجھے یہ سمجھنے کی کوئی ضرورت ہی نہیں رہی کہ اس پر کیا گزری دوسرے دن ہم جھنڈا لہرانے چلے گئے اپنے اپنے گاؤں میں۔ وہاں اس نے تقریر کی۔ پھر تقریر کرتا ہی چلا گیا۔ آج بھی جھنڈا لہرانے کی تقریر کرتا ہے وہ۔ پاگل ہو گیا۔ آپ جانتے ہیں کئی لوگوں نے اپنی جانیں دے دیں آزادی میں۔ اپنی دولت دے دی، جائیداد دے دی، سب کچھ دے دیا۔ میں کبھی کبھی سوچتا ہوں میرے اس دوست نے کیا دیا آزادی کے لیے؟ جس نے دولت دی اس کو شاید دولت واپس ملی۔ لیکن یہ آدمی جو آج جیوت چھو بنا ہوا ہے، اس نے کیا دیا ہندوستان کو۔ اس کی قیمت کون لگا سکتا ہے۔ جب کبھی میں حیدر آباد جاتا ہوں، گھومتا گھومتا چلا آتا ہے۔ اس کو دیکھتے ہی بے اختیار میری آنکھوں سے آنسو جاری ہو جاتے ہیں۔ کیا یہ ایک بہت اچھے افسانہ کا موضوع نہیں ہے۔ ہاتھ کاغذ بھی کو جب گولی ماری گئی، جب وہ شہید ہوئے تو دوسرے دن ہم نے اخباروں میں پڑھا کہ کئی لوگ ایسے تھے ہندوستان میں جنہوں نے عمارتوں کے اوپر سے کود کر اپنی جان دے دی۔ کیا ہوا ہوگا ان کو؟ کیا

نفسیاتی اثر ہوا ہو گا ان پر؟ کیا یہ کسی افسانے کا موضوع نہیں بن سکتا؟ اس طرح سے میں بتاتا جاؤں۔ آپ سب افسانہ نگار ہیں EXPERTS ہیں۔ آپ کے سامنے موضوع گنوانے کی اتنی صلاحیت مجھ میں نہیں ہے، لیکن میں اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ آج جو زندگی کی نیرنگی ہے اس پر کچھ باریکی سے جس کی نظر پڑے گی وہ آج کا بہترین افسانہ نگار ہو سکتا ہے۔ ہم لوگوں میں سے کتنے محسوس کرتے ہیں، اس بات کو جانتے ہیں کہ پریم چند کا جو کسان تھا وہ کسان آج نہیں ہے۔ پریم چند کے کسان کے جو مسائل تھے آج کے کسان کے وہ مسائل نہیں ہیں۔ اس سے مختلف ہیں۔ مسائل ضرور ہیں لیکن مختلف ہیں۔ اس اختلاف کو ہم نے کہاں تک جاننے کی کوشش کی ہے۔ پھر کسی لوگ آج فلم بناتے ہیں۔ اس میں ایک بڑا زمیندار ہوتا ہے اس کا لڑکا ہوتا ہے، بڑا شریر، غنڈا۔ لڑکیوں کو بھگا بھگا کر لے جاتا ہے۔ ان کی آبروریزی کرتا ہے۔ کہاں ہیں ہندوستان میں ایسے لوگ۔ میں بھی ایک گاؤں سے آیا ہوں۔ میسر کسی زمیندار از نظام سے تعلق تو نہیں لیکن اس زندگی سے میرا تعلق تھا اور بدترین جاگیردار از نظام بھی لیکن مجھے یہ بات کہیں نظر نہیں آتی۔ ہو سکتا ہے ۵۰ سال پہلے ہو ۴۰ سال پہلے ہو ۳۰ سال پہلے ہو۔ لیکن نتیجہ ایک ہی ہے۔ آج بھی گاؤں کی لڑکی محفوظ ہو، ایسا نہیں ہے۔ اب TECHNIQUE بدل گئی ہے یہ کتنے لوگ جانتے ہیں۔ اس کو اغوا کرنے کی TECHNIQUE بدل گئی ہے۔ طریقہ بدل گئے ہیں۔ اغوا آج بھی ہوتا ہے۔ تو یہ مسئلے ہیں آج بھی لیکن تیس برس پہلے جو مسئلے تھے ان میں اور آج کے مسئلوں میں کوئی مناسبت نہیں ہے۔ اُن کا روپ بالکل بدل گیا ہے۔ شکل بدل گئی ہے اور ان کی نوعیت بھی بدلی ہے مسئلے وہی ہیں جو انسانی مسئلے ہیں۔ یہاں پاکستان کے ادیب بھی آئے ہوئے ہیں، مجھے بڑی خوشی ہے، پاکستان کے سفیر بھی تشریف رکھتے ہیں۔ میں جانا چاہتا ہوں کہ پاکستان کی لکھی ہوئی کہانی میں اور ہندوستان کی لکھی ہوئی کہانی میں سرحد کہاں ہے۔ مجھے تو نظر نہیں آتی۔ ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ کوئی سرحد ہے۔ اور اس سرحد کو پار کرنے کے لیے آپ کی کہانی عبدالستار صاحب کے اور میرے ویزا کی محتاج ہوگی ایسا مجھے نہیں لگتا۔

مسئلہ وہی ہے۔ انسان وہی ہیں۔ انسان کی بُرائی بھلائی جو بھی ہے وہی ہے اس لیے بہت زیادہ FORMAL اختلافات ہو سکتے ہیں شکل کا اختلاف ہو سکتا ہے لیکن نوعیت میں یا بنیادی باتوں میں زیادہ فرق نہیں ہو سکتا۔ پھر بھی میں جانا چاہوں گا کہ سماجی اقدار کے

بدلنے میں کہانی کی نوعیت کیسے بدلی اور یہ جو فرق یا اختلاف آیا کہاں آیا، کس معاملے میں آیا اور کیسے آیا؟ اگر آج کے سیمینار میں آپ مجھے بتا سکیں تو میں بڑا مشکور ہوں گا۔

اب میں اردو افسانہ کے بارے میں صرف یہی درخواست کروں گا اردو کے افسانہ نگار خصوصاً وہ جو ہندوستان میں لکھتے ہیں وہ مجھے بتائیں کہ اردو افسانہ نے ہندوستان کی دوسری زبانوں سے کتنا لیا اور دوسری زبانوں کو کتنا دیا۔ کیونکہ یہاں سولہ زبانیں ہیں اور سولہ زبانیں ایسی ہیں جن میں ہر ایک افسانہ کے میدان میں، ناول کے میدان میں، شاعری کے میدان میں ہر معاملے میں کافی ترقی کر چکی ہے۔ ان زبانوں کی اردو میں کہاں تک آمیزش ہو رہی ہے، کہاں تک تبادلہ ہو رہا ہے، یہ میں جاننا چاہوں گا۔ مثال کے طور پر اردو نے ملیالم سے کتنا لیا۔ میں ملیالم کی بات اس لیے کر رہا ہوں کہ وہاں چوٹی کے جو لکھنے والے ہیں وہ ہندو ہوں یا مسلمان یا عیسائی تینوں نے جس زندگی کے بارے میں لکھا ہے، اس میں کوئی فرق نہیں ہے تو میں یہ ضرور جاننا چاہوں گا کہ کتنا EXCHANGE اردو اور دوسری زبانوں کے درمیان ہوا ہے۔ آپ کو شاید پتہ نہ ہو کہ آندھرا پردیش میں ایک بہت بڑے تیلگو شاعر ہوئے ہیں عمر علی شاہ۔ انھوں نے تیلگو میں شاہنامہ کا ترجمہ کیا۔ ایسے کئی لوگ ہیں جو ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ کر رہے ہیں، اور ایک زبان کی جو دین ہے، جو دولت ہے اسے اسے دوسری زبان میں پہنچانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ آندھرا کا ایک شاعر ہے مجھ سے بھی چھوٹا ہے عمر میں، میرا دوست ہے اس نے دیوان غالب کا تیلگو میں ترجمہ کیا ہے۔ بہت اچھا ترجمہ کیا ہے۔ بڑی تحقیق و کوشش اور محنت کے ساتھ کیا ہے کیونکہ وہ خود تیلگو کا بہت اچھا شاعر ہے اور اس طرح سے کئی کام ہو رہے ہیں لیکن افسانے کے میدان میں کیا ایسا ہوا ہے یہ میں جاننا چاہتا ہوں۔

تیلگو میں اردو دوسری زبانوں میں بہت اچھے افسانے لکھے گئے ہیں میرا ایسا تاثر ہے کہ کچھ ایسی زبانیں ہیں جن میں جو تخلیق کا کام ہوا ہے اس پر تقسیم کا کافی اثر پڑا ہے۔ تقسیم کے بعد کم از کم ۱۰-۱۵ سال تک جو ادب لکھا گیا مجھے اس پر تقسیم کی چھاپ نظر آتی ہے۔ اس کے بعد کیا ہوا یہ بھی جاننے کی ضرورت ہے، سمجھنے کی ضرورت ہے، اور سیاسیات سے ہٹ کر جو نزاکت ہے انسانی نظریات میں جو باریکی ہے، اس کو کہانیوں کی معرفت کس طرح لایا جاسکتا ہے اس کی کئی مثالیں آپ کو ہندوستانی زبانوں میں ملیں گی اور مجھے

یقین ہے کہ اردو کو اگر لینا ہے تو ان سے لینے کے لیے بہت کچھ ہے اور دینا ہے تو مجھے کوئی شک نہیں کہ اردو کے پاس دینے کے لیے بھی بہت کچھ ہے۔ دوسرے اردو سے لینے کے لیے تیار ہیں بلکہ اردو سے لے رہے ہیں۔ کسی کو بھی غلط فہمی نہ ہو کہ اردو سے لینے میں کسی کو کوئی جھجک ہے۔ نہیں۔ صرف CONNECTION نہیں ہے۔ اردو جاننے والے دوسری زبانوں میں کم ہیں لیکن کوئی لے تو وہ اپنی زبانوں میں تصنیف کرنے کے لیے تو جے کرنے کے لیے تیار ہیں۔ میں اردو ادیبوں سے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ آپ کی بھی اتنی تیاری ہے یا نہیں اس پر ذرا غور کیجیے۔ سوچیے اگر ایسا ہے تو بہت اچھا ہے۔ نہیں تو میری یہ درخواست ہے کہ ہونا چاہیے۔ تیلگو میں ایک چھوٹی سی کہانی لکھی گئی تھی کوئی چار سال پہلے۔ میں صرف مثال کے طور پر آپ کے سامنے رکھتا ہوں۔ ایک عورت ہے اس کی شکایت یہ ہے کہ زندگی بھر کبھی اس کی نیند پوری نہیں ہوئی۔ جتنا وہ سونا چاہتی تھی وہ سونہیں پائی۔ اب وہ کہتی ہے بچپن میں جب میں چھوٹی تھی میرے پتاجی مجھے چار بجے اٹھاتے تھے اور کتاب ہاتھ میں رکھ کر بٹھاتے تھے۔ میں اونگھتی رہتی تھی لیکن وہ چھوڑتے نہیں تھے۔ اس لیے اس وقت مجھے نیند نہیں ملی جتنی میں چاہتی تھی۔ پھر جوان ہوئی۔ اس کے بعد کبھی نیند نہیں ملی۔ پوری نیند نہیں ملی۔ پھر بچے ہوئے ان کو سنبھالنے میں سونہیں سکی۔ اب بوڑھی ہو گئی ہوں پھر کبھی مجھے نیند نہیں ملی کیونکہ نیند آتی نہیں ہے۔ پھر وہ کہتی ہے کہ اب میں سونا چاہتی ہوں۔ اس لیے اُس نے نیند کی گولی کی شیشی لی اور ساری گولیاں اپنے ہاتھ میں ڈال کر اپنے شوہر کے نام خط لکھا کہ اے بی یہ مت کھو کر میں خودکشی کر رہی ہوں۔ نہیں۔ مجھے نیند نہیں ملی۔ اب میں سونا چاہتی ہوں۔ میں صرف سونے کے لیے سونا چاہتی ہوں۔ یہ لکھ کر وہ ساری گولیاں کھا جاتی ہے اور مر جاتی ہے۔ میں تو بہت بھڑے ڈھنگ سے سنا رہا ہوں لیکن اُس زبان میں جب میں یہ کہانی پڑھتا ہوں یا کوئی پڑھتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ انسانہ نگاری کی ایک شاخ ہے جس کو مصنف نے گانٹھ لیا ہے بہت چھوٹی چیز ہے۔ نیند کی بات ہے۔ نیند کی گولی ہے اور آپ بھی دیکھیے ہماری زندگی میں ایسے ایسے واقعات ہوتے ہیں جن سے ہمیشہ نیند میں غلط ضرور ہوتا ہے۔ بچپن میں، جوانی میں، بڑھاپے میں، کبھی بھی۔ تو اس طرح سے انسانہ نگار نے اس کو DEAL کیا اور بہت ہی اچھا CLIMAX اُسے دیا۔ تو اتنی چھوٹی باتوں سے بھی اچھی کہانی بن سکتی ہے، میں یہ کہنا چاہتا ہوں۔ میں یہ جانتا چاہوں گا کہ پیسروں کی زندگی پر اردو میں کتنے افسانے لکھے گئے۔ ہمارے ملک میں پتہ نہیں

کروڑوں کی تعداد ہے۔ اور دوسری زبانوں میں پھیروں کی زندگی پر سینکڑوں کہانیاں ہیں۔
 جو ہمارے ساحلی لوگ ہیں ان کی ایک الگ زندگی ہے جس کا ہماری زندگی سے کوئی تعلق
 نہیں۔ کئی گاؤں میں نے دیکھے ہیں جہاں جا کر مجھے ایسا لگا ہے کہ کسی نئی دنیا میں آگیا ہوں۔ ہمدردی
 آدمی باسی علاقے ہیں۔ وہاں کے ریت رواج جاننے کی ہم کوشش کریں گے تو ہمیں تعجب
 ہوگا کہ یہ اور ہم لوگ کیا ایک ہی دنیا میں بستے ہیں، ایک ہی ملک میں رہتے ہیں۔ اتنے
 مختلف ہیں وہ لوگ۔ ان کے بارے میں کتنا ادب لکھا جا رہا ہے اور ان کو نظر انداز کر کے
 ہم کیا RISK لے رہے ہیں۔ یہ تو ہم سے پوچھیے۔ اب وہ لوگ ہم سے بہت بیگانہ ہونے
 کی کوشش کر رہے ہیں یا ان کے دماغ میں کچھ ایسے جذبات ابھر رہے ہیں کہ کبھی یہ لوگ ہماری تو
 سنتے ہی نہیں، ہمارے لیے کچھ سوچتے ہی نہیں کیا یہ ہماری غلطی کا نتیجہ نہیں؟ ہمارے ادب میں
 وہ ابھی آئے نہیں۔ ہمارے احساسات میں وہ ابھی آئے نہیں۔ ہمارے جذبات میں وہ آئے
 نہیں ہیں۔ ہمارے اور ان کے جذبات میں کوئی میل ملاپ نہیں۔ تو کئی ایسے علاقے ہیں،
 ایسے میدان ہیں جس میں ہمارے ادیبوں کو بہت زیادہ کوشش کر کے، اتنی کہ ٹھک جائیں،
 وہاں سے کچھ لانا چاہیے اور پڑھنے والوں کو دینا چاہیے۔ یہ میری سب سے درخواست ہے۔
 میں نے آپ سب کا بہت وقت لیا۔ میں ضرور نارنگ صاحب سے ایک بار پھر
 درخواست کروں گا کہ اس سیمینار کے جو مقالات ہوں گے، ان میں مجھے بڑی دلچسپی ہے۔
 میں جاننے کی کوشش کروں گا کہ یہاں کیا مباحثے ہوئے اور کن مسائل پر توجہ کی گئی۔ میں
 آپ سب کا مشکور ہوں کہ آپ نے میری دو چار باتیں بڑے صبر سے سن لیں۔ اور انھیں الفاظ
 کے ساتھ میں آپ کے سیمینار کا افتتاح کرتا ہوں۔

صدارتی کلمات افتتاحی اجلاس

جناب انور جمال قدوائی،

وائس چانسلر، جامعہ ملیہ اسلامیہ

ہمارے لیے انتہائی مسرت کا مقام ہے کہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اردو فکشن کی تمام اہم شخصیات اس موقع پر جمع ہو گئی ہیں۔ اردو میں افسانے کی روایت خاصی وسیع ہے۔ افسانہ زندگی اور سماج کے مختلف مسائل کو آئینہ دکھاتا ہے۔ ان کے بارے میں آگہی پیدا کرتا ہے اور آئندہ کے سفر کی سمت و جہت کا تعین کرتا ہے۔ اگرچہ افسانے میں تکنیک اور پیش کش کے طور طریقے بدل رہے ہیں اور انسانی حقیقت کی نئی جہات سامنے آرہی ہیں، تاہم صرف ذات کی جستجو اور باطن کا سفر ہی کافی نہیں بلکہ ذات کے کرب کے ساتھ ساتھ نئی سماجی اور تاریخی حقیقتوں کا عرفان بھی ضروری ہے۔ حقیقت نگاری کے جس کام کو پریم چند نے شروع کیا تھا وہ آج بھی ادھورا ہے۔ مثلاً غریبی، مفلسی، ناداری اور توہم پرستی کے سنگین مسائل آج بھی جوں کے توں ہیں۔ سماجی استحصال کا سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ فرقہ پرستی کا مفتابہ کرنے کی آج بھی ضرورت ہے۔ ہریجنوں، پٹیلی ذاتوں اور بے زمین لوگوں کے ساتھ جو سلوک روا رکھا جاتا ہے، عورتوں اور بچوں کے تئیں جو رویہ اپنایا جاتا ہے یا آئے دن جس طرح فسادات اور تشدد کے واقعات رونما ہوتے ہیں، یہ کس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ہمارے چاروں طرف جو کچھ ہو رہا ہے کیا اس سے آنکھیں چرانے میں ہم حق بہ جانب ہوں گے؟ پریم چند کے زمانے میں اردو فکشن کا جو قومی اور سماجی کردار رہا ہے، کیا آج وہ باقی ہے؟ کیا آج کی اردو کہانی ان ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہو رہی ہے؟ ہمارے لیے فخر کی بات ہے کہ پریم چند کے بعد سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی نے اردو افسانے کو نئی فنی بلندیوں تک پہنچایا اور اب قمرۃ العین حیدر اپنے تاریخی اور تہذیبی شعور اور منفرد تخلیقی صلاحیت کی بدولت اسے یکسر نئی جہت سے روشناس کرا رہی

ہیں۔ ادھر پچھلے پچیس تیس برسوں میں متعدد دنئے لکھنے والے درجہ اقدار حاصل کر چکے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ نفسیاتی اور جالیاتی تجربے کی حدود وسیع ہو رہی ہیں، اور ہونی بھی چاہئیں۔ لیکن اگر کہیں بے انصافی ہے، جبر ہے، ظلم ہے، استصال ہے یا کسی طرح کی سماجی بے انصافی ہے تو لامحالہ فن کا کادل تڑپ اٹھے گا اور اس کو اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونا پڑے گا۔

جناب انور جہاں قدوائی صاحب نے مزید فرمایا: مجھے اس بات کی مسرت ہے کہ اس سیمینار میں پاکستان کے بعض ممتاز ادیب بھی شرکت فرما رہے ہیں، اور روس، امریکہ، برطانیہ، ناروے اور سعودی عرب سے بھی اُردو کے ماہرین اور ادبا تشریف لاتے ہیں۔ آج کے سماجی مسائل، جیسے ہندوستان میں دیے ہی پاکستان میں بھی ہیں۔ کہیں کہیں فرق ہو سکتا ہے لیکن بڑی حد تک نوعیت وہی ہے۔ ظاہر ہے پاکستانی ادب میں وہاں کی زندگی اور وہاں کے مسائل کی بھلک ملے گی۔ اپنی تفسیر کے دوران سفیر کبیر پاکستان جناب عہدہ استوار صاحب سے مخاطب ہوتے ہوئے، قدوائی صاحب نے فرمایا: جس طرح فرانس، جرمنی، بلجیم، سوئٹزرلینڈ، اٹلی اور مغربی یورپ کے بعض دوسرے ملکوں کے درمیان "نرم سرحد" SOFT FRONTIER ہے، اسی طرح کئی نرم سرحد

SOFT FRONTIER ہندوستان اور پاکستان کے درمیان بھی ہونی چاہیے۔ مغربی یورپ میں اکثر یہ ہوتا ہے کہ آپ اپنا پاسپورٹ اور چیک بک جیب میں ڈالیں، اور سرحد پار پڑوسی ملک میں کسی سیمینار، کانفرنس، کانسرٹ یا نمائش میں ہو آئیں، یا کسی پارٹی میں چلے جائیں یا خبر بد و فروخت کر آئیں۔ ہندوستان اور پاکستان کے درمیان "نرم سرحد" کا مسئلہ خواب کی بات نہیں، بلکہ موجودہ سیاسی حقائق کا تقاضا ہے۔ پاکستان اور ہندوستان کے عوام کے درمیان ایک گہرا اور جلد باقی رشتہ ہے جس کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ تشخص اور جڑوں کے مسئلے کو بھی ایک حد تک اہمیت دینی چاہیے۔ اتنی نہیں کہ دونوں ملکوں کے لوگ ایک دوسرے سے دور ہو جائیں۔ یہ بات ہمارے پڑوسی ملک پاکستان کو بطور خاص نظر میں رکھنی چاہیے۔

آخر میں قدوائی صاحب نے افسانہ نگاروں سے خطاب کرتے ہوئے اس بات پر اصرار کیا کہ موجودہ حالات میں جب کمزور اور پچھڑے ہوئے لوگوں سے بے انصافیوں کا سلسلہ جاری ہے تو اس کام پر ضرور توجہ کرنی چاہیے جو پریم چند کے بعد ادھورا رہ گیا ہے۔ افسانہ نگاروں کو ضرور سوچنا چاہیے کہ وہ سماج کو کیا کچھ دے سکتے ہیں۔ قدوائی صاحب نے شعبہ اُردو کو اس انتہائی اہم سیمینار منعقد کرنے پر مبارکباد دی اور فرمایا کہ وسائل کی کمی کے باوجود اس شعبے نے جو کچھ کر دکھایا ہے، وہ سب کی تعریف و تحسین کا مستحق ہے۔

راجندر سنگھ بیدی

افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل

میں معافی چاہوں گا کہ اس مضمون کو کھولنے کے لیے مجھے اپنی ذات سے ہو کر گزرنا پڑ رہا ہے۔ آپ اس لیے بھی درگزر کریں گے کہ اتنی بڑی مخلوق کی میں بھی اکائی ہوں ایک اس لیے سب کو سمجھنے کے لیے میرے نزدیک یہ ضروری ہے کہ پہلے میں اپنے آپ سے سمجھ لوں۔ افسانوی تجربہ کیا ہے؟ مجھے افسانہ سازی کی لت کیسے پڑی؟ اگر یہ مجھے اور میرے کچھ دوستوں کو پڑی، تو باقی دوسروں کو کیوں نہیں پڑی؟ کیوں نہیں میں کسی فرنانڈس کی طرح گرجے کے سامنے بیٹھا موم بتیاں بیچتا؟

فن کسی شخص میں سوتے کی طرح سے نہیں پھوٹ نکلتا۔ ایسا نہیں کہ آج رات آپ سوئیں گے اور صبح فن کار ہو کر جاگیں گے۔ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں آدمی پیدائشی طور پر فن کار ہے، لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے، البتہ کہ اس میں صلاحیتیں ہیں، جن کا ہونا بہت ضروری ہے۔ چاہے وہ اسے جبلت میں ملیں اور یا وہ ریاضت سے ان کا اکتساب کرے پہلی تو یہ کہ وہ ہر بات دوسروں کے مقابلے میں زیادہ محسوس کرتا ہو، جس کے لیے ایک طرف تو وہ داد و تحسین پائے اور دوسری طرف ایسے دکھ اٹھائے، جیسے کہ اس کے بدن پر سے کھال کھینچ لی گئی ہو اور اسے نمک کی کان سے گزرنا پڑ رہا ہو۔ دوسری صلاحیت یہ کہ اس کے کام و دہن اس چرند کی طرح ہوں جو منہ چلانے میں خوراک کو ریت اور مٹی سے الگ کر سکے۔ پھر یہ خیال اس کے دل کے کسی کونے میں نہ آئے کہ گاسلیٹ یا بجلی کا زیادہ خرچ ہو گیا، یا کاغذ کے ریم کے ریم ضائع ہو گئے۔ وہ جانتا ہو کہ قدرت کے کسی بنیادی قانون کے تحت کوئی چیز ضائع نہیں ہوتی۔ پھر وہ ڈھیٹ ایسا ہو کہ نقش ثانی کو ہمیشہ نقش اول پر فوقیت دے سکے۔ پھر اپنے فن سے پرے کی باتوں پہ کان دے، مثلاً موسیقی

اور جان پائے کہ استاد آج کیوں سُر کی تلاش میں بہت ہی دُور نکل گیا ہے۔ مصوٰری کے لیے نگاہ رکھے اور سمجھے کہ دُشمنی و اُششی میں خطوط کیسی رعنائی اور توانائی سے ابھرے ہیں۔ اگر یہ ساری صلاحیتیں اس میں ہوں تو آخر میں ایک معمولی سی بات رہ جاتی ہے اور وہ یہ کہ جس ایڈیٹر نے اس کا افسانہ لٹا دیا ہے، گدھا ہے!

اس کے بعد کوئی بھی چیز افسانے کے عمل کو چھیڑ، TRIGGER OFF کر سکتی ہے مثلاً کوئی راہ جاتا اس کی پگڑی اُچھال دے۔ یا کوئی ایسا حادثہ پیش آجائے، جس پر اس غریب کا کوئی بس نہ ہو اور جو اسے بے سلامتی کا شکار کر دے اور وہ اپنے آپ میں ٹھان لے کہ مجھے اس بے تعاون، بے رحم دنیا میں کہیں جگہ پانا ہے کچھ بن کے دکھانا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ جب تک آدمی خطرے سے دوچار نہیں ہوتا اس میں مدافعت کی وہ قوتیں نہیں ابھرتیں، قدرت کے پاس جن کا بہت بڑا خزانہ ہے۔

نوعمری میں یہ سب باتیں میرے ساتھ ہوئیں اور مجھے یقین ہے کہ تھوڑے یا زیادہ فرق کے ساتھ دوسرے فن کاروں پر بھی بنتی ہوں گی۔ اکثر لوگوں کو حادثے پیش آتے ہیں اور وہ گونا گوں مصیبتوں کا شکار ہوتے ہیں، لیکن یہ محض اتفاق کی بات ہے کہ وہ فن کے راستے پر سے ہو کر گزرنے کی بجائے کسی اور طرف مڑ لیے۔ صدر ہر جا کہ نشیندہ صدر راست۔ انھوں نے یا تو اپنے مخصوص کام میں جھنڈے گاڑے اور یا تھک بار کر جنت کو سدھارے گویا بے عزتی اور پے در پے حادثوں کے بعد کچھ کرنے، بن کر دکھانے کے سلسلے میں اپنے ملک کے ہر اردو داں نوجوان کی طرح غزل کہنے کی کوشش کی، لیکن کسی نتیجے پر نہ پہنچ سکا۔ کیونکہ چھوٹی عمر ہی میں میری شادی ہو گئی تھی۔ . . . آپ میری بات سمجھے — کوئی معشوق میرے سامنے تھا ہی نہیں۔ اگر تھا تو مجھے بچہ سمجھ کر ٹال جاتا تھا۔ اگر وہ رُکے تو میری بیوی جوتا پھر کر اسے ہنکا دیتی تھی۔ میں نے تو یہ پڑھ رکھا تھا کہ عشق پہلے معشوق کے دل میں پیدا ہوتا ہے، اس لیے میں چپکے سے بیٹھا اس کا انتظار کرتا اور کرتا ہی رہ گیا۔ میں نے ہجرو وصال، وفا و بے وفائی، رقیب و محنتب کے مضمون شاعروں کے متبع میں باندھے مگر وہ سب مجھے جھوٹے اور کھوکھلے لگتے تھے۔ میں نے دیکھا کہ محنتب تو میں خود ہوں۔ رقیب دوسریاہ کی کیا مجال جو فرسنگوں بھی میرے گھر کے پاس پھٹکے۔ یہ تو شادی کے ان لکھے معاہدے کی دوسری مد ہے، جس کی رو سے اگر رقیب کو قتل نہیں کیا جاسکتا،

حوالات تو بھجوا یا جاسکتا ہے۔ بہت کم لوگ ہیں جو فیض کی طرح رقیب کے ساتھ رشتہ پیدا کر سکتے ہیں اور اس کے افادی پہلو سے واقف ہیں۔ گویا زندگی شعر کے سلسلے میں جو بھی تعلیم دیتی تھی، میں اس میں کورا ہی رہا۔ اس کے برعکس میڈم زندگی نے تلافی مافات میں مجھے دوسرے مسئلے دے دیے۔ مثلاً خانہ داری کے مسئلے، روزگار کے مسئلے جو کسی طرح بھی عشق کے مسائل سے کم نہ تھے۔ حالات میں ایسا جو د پیدا کر دیا اور بدن میں ایسی کپکپی کہ لاہور کے لنڈے بازار سے خریدایا ہوا، مرا نجا مرا نجا اینڈ کوکا پُرانا، پھٹا ہوا گرم کوٹ بھی مجھے نہ بچا سکا۔

بس، بہت ہولی۔ اب میں اپنی بات بند کرتا ہوں، کیونکہ 'گرم کوٹ' کے بعد میرے ساتھ کیا ہوا اور کیا نہ ہوا، یہ کچھ لوگ جانتے ہیں۔ بلکہ کیا نہیں ہوا کے بارے میں انہیں مجھ سے زیادہ واقفیت ہے۔

افسانے اور شعر میں کوئی فرق نہیں۔ ہے تو صرف اتنا کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ ایک ایسی لمبی اور مسلسل بحر میں جو افسانے کے شروع سے لے کر آخر تک چلتی ہے۔ مبتدی اس بات کو نہیں جانتا اور افسانے کو بہ حیثیت فن شعر سے زیادہ سہل سمجھتا ہے۔ پھر شعر، فی الخصوص غزل میں آپ عورت سے مخاطب ہیں، لیکن افسانے میں کوئی ایسی تباہت نہیں۔ آپ مرد سے بات کر رہے ہیں، اس لیے زبان کا اتنا رکھ رکھاؤ نہیں۔ غزل کا شعر کسی کھڑے پن کا متحمل نہیں ہو سکتا، لیکن افسانہ ہو سکتا ہے۔ بلکہ نثری نثر اد ہونے کی وجہ سے اس میں کھڑے پن ہونا ہی چاہیے، جس سے وہ شعر سے میسر ہو سکے۔ دنیا میں حسین عورت کے لیے جگہ ہے تو اکھڑے مرد کے لیے بھی ہے، جو اپنے اکھڑے پن ہی کی وجہ سے صنفِ ناز کو مرغوب ہے۔ فیصلہ اگرچہ عورت پہ نہیں، مگر وہ بھی کسی ایسے مرد کو پسند نہیں کرتی جو نقل میں بھی اس کی چال چلے۔ ہمارے نقادوں نے افسانے کو داد بھی دی تو نظم کے راستے سے ہو کر، نثر کی راہ سے نہیں۔ جس سے اچھے اچھے افسانہ نگاروں کی ریل پٹری سے اتر گئی اور جو نہیں اتری تھی تو ایسی توصیف سے متاثر ہو کر انہوں نے خود اپنے ہاتھوں سے اپنی لائن کے نٹ بولٹ ڈھیلے کر لیے۔

یہ طے بات ہے کہ افسانے کا فن زیادہ ریاضت اور ڈسپلن مانگتا ہے۔ آخر اتنی لمبی اور مسلسل بحر سے برد آزما ہونے کے لیے بہت سی صلاحیتیں اور قوتیں تو چاہئیں ہی۔ باقی کی اصنافِ ادب، جن میں ناول بھی شامل ہے، کی طرف جزوً جزوً توجہ دی

جاسکتی ہے، لیکن افسانے میں جزو کل کو ایک ساتھ رکھ کر آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ اس کا ہر ادا اور آخری دستہ مل کر نہ بڑھیں تو یہ جنگ جیتی نہیں جاسکتی۔ شروع سے لے کر آخر تک لکھ لینے کے بعد پھر آپ ایک لفظ بڑھانے یا دو فقرے کاٹ دینے ہی کے لیے لوٹ سکتے ہیں۔ ایراد و اضافے کی یہ نسبت میں نے بے خیالی میں قائم نہیں کی، کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ افسانے میں ایراد اضافے سے زیادہ ضروری ہے۔ آپ کو ان چیزوں کو قلم زد کرنا ہی ہوگا، جو بجائے خود خوبصورت ہوں اور مجموعی تاثر کو زائل کر دیں اور یا مرکزی خیال سے پرے لے جائیں۔

اب میں ایک چونکا دینے والی بات کرنے جا رہا ہوں اور وہ یہ ہے کہ اردو زبان نے ابھی اتنی ترقی نہیں کی ہے کہ افسانے کے سے فن لطیف کو اس طریقے سے سمجھ سکے یا قبول کر سکے، جیسے سمجھنا یا قبول کرنا چاہیے۔ میری اس بات کو سمجھنے کے لیے آپ مجھے مگر دیکھیے کہ ہر آن آپ نے ڈکشن پر کچھ زیادہ ہی زور دیا ہے۔ اس عمل کا گراف بنایا جائے تو وہ میٹر، انیس اور غالب کے بعد داغ تک نیچے ہی آتا ہوا دکھائی دے گا۔ معلوم ہوتا ہے، ہم نے افسانہ آزاد کو افسانہ یا ناول ہی سمجھ کر پڑھا، ہم نے اس کا مقابلہ VANITY FAIR سے کیا ہے۔ ہم نے آغا حشر کو ہندوستانی شیکسپیر بھی کہا ہے، جس سے پتا چلتا ہے کہ ہم نے دونوں میں سے کسی ایک کو نہیں پڑھا اور اگر پڑھا تو فرق کو نہیں سمجھا۔ یہی وجہ ہے کہ پونا فلم اور ٹیلی وژن انسٹی ٹیوٹ میں ممتحن کی حیثیت سے جب میں نے ایک امیدوار سے سوال کیا۔ آپ کو کون سے مصنف پسند ہیں تو اُس نے آنکھ جھپکے بغیر جواب دیا — مجھے تو دودی پسند ہیں سر! گلشن نندہ اور شیکسپیر!

کبھی 'ہمایوں' اور 'ادبی دنیا' کے پرچے فیاض محمود اور عاشق بٹالوی کی توصیف میں کالے تھے۔ اور آج ہم ہی افسانے کی تاریخ میں ان بے چاروں کا ذکر تک نہیں کرتے۔ ہم نے افسانے میں زور بیان کو اس قدر سراہا ہے کہ ادب تو ایک طرف، خود ادیب کو نقصان پہنچایا ہے۔ افسانے میں اظہار کے تخلیقی مسائل میں سے سب سے بڑا مسئلہ گریز کا ہے۔ لیکن ہمارے شعبہ آشنا کان گریز کو عجز بیان کا نام دیتے ہیں۔ ہم ابھی تک داستان گوئی، فلسفہ رانی اور تاریخی واقعات کو آج یا کل کے کرداروں کی معرفت پیش کر دیے جانے پر سر دھنتے ہیں۔ سر دھننے سے مجھے کچھ کد نہیں ہے۔ کیوں کہ وہ تو ہم کچھ بھی کر کے

دُھنیں گے ہی کہ وہ ہماری عادتِ ثانیہ ہو چکی ہے۔ مگر تکلیف اس وقت ہوتی ہے، جب ہم خطیب، مؤرخ اور فلسفہ بردار ہی کو افسانہ نگار کا نام دیتے ہیں۔

افسانہ کوئی سودیشی INDIGENOUS شے نہیں ہے۔ ہم نے جاتک کہانیاں لکھیں کتھاسرت ساگر لکھی اور ہم سے لوگ انھیں مغرب لے گئے۔ جہاں انھوں نے کہانی کو فن بنا دیا۔ ہیئت میں بے شمار تجربے کیے، جن سے استفادہ کرنے میں ہمیں کوئی عار نہیں ہے۔ افسانے کے فن کو چھوڑیے، کسی بھی فن کو جانچنے پر کھننے کے لیے عالمی پیمانے پر اسے جاننے اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔ یہاں کوئی علاحدگی ISOLATION نہیں ہے۔ ملکوں اور قوموں کی حدیں نہیں ہیں۔ بشرطیکہ آپ منٹو کو مولپاں اور مجھے چیخوف کے نام سے نہ پکارنے لگیں۔ حالانکہ یہ ممکن ہے میں خود کو کاوا باٹا کہلوانا پسند کروں۔ آپ کو کیسا لگے اگر میں کہوں کہ رام لال اور جوگندر پال ہندوستان کے ہیزش بول ہیں اور قرۃ العین حیدر بان سوبان! مجھے اس پر بھی اعتراض نہیں ہے، بشرطیکہ بان سویان کے ہم وطن اُسے اپنے دیس کی قرۃ العین حیدر کہیں۔

عجیب دھاندلی ہے نا۔ معلوم ہوتا ہے اردو اسم با مسمیٰ ہوتی جا رہی ہے۔ ہیزش بول کا ایک نچ کر دار کہتا ہے۔

”..... ایسے مقدمے میں انصاف قسم کی کوئی چیز ہی نہیں، کیونکہ ملزم اس کا تقاضا ہی نہیں کرتے۔ یہ ایک ایسی امریت ہے، جس میں انفرادی اظہار اور خلتاتی سہو زمانی

ANACHRONISTIC بات ہے.....“

مذکورہ ریاضت اور عالمی پیمانے پہ گرد و پیش کی آگہی کے بعد ہی افسانے پر عبور حاصل ہوتا ہے اور جب یہ بات ہو جاتی ہے تو افسانہ لکھنے والے کے اضطراب REFLEXES کا حصہ ہو جاتا ہے۔ نہ صرف آپ کی بے ارادہ بات سے افسانے کا مواد مل سکتا ہے، بلکہ ہر موڑ، ہر نکر پھ افسانے بکھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور وہ تعداد میں اتنے ہیں کہ انھیں سمیٹتے ہوئے افسانہ نگار کے ہاتھ قلم ہو جائیں۔ بہر حال افسانوی تجربے پر عبور حاصل ہو جانے کے بعد افسانہ نگار کو یونان کے اساطیری کردار میڈاس کا وہ لمس مل جاتا ہے، جس سے ہر بات سونا ہو جاتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ہندوستان کا

افسانہ نگار سونے کو بھی چھوٹا ہے تو وہ افسانہ ہو جاتا ہے۔ گھبراہٹ ہی بات اس لیے نہیں کہ اتنا سونا پا کر می ڈا اس بھی بھوکا مارتھا۔

افسانہ لکھنے کے عمل میں بھولنا اور یاد رکھنا دونوں عمل ایک ساتھ چلتے ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ بڑی بڑی ڈگریوں والے۔ پی۔ ایچ۔ ڈی اور ڈی لٹ۔ اچھا افسانہ نہیں لکھ سکتے۔ کیونکہ انھیں بھول نہ سکنے کی بیماری ہے۔ میں ایک، دماغی تساہل کی طرف اشارہ کرتا ہوں، جسے منٹو نے میرے نام ایک خط میں لکھا۔ 'بیدی' تمھاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، لکھتے ہوئے سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد بھی سوچتے ہو، میں سمجھ گیا کہ منٹو کا مطلب ہے۔ میری کہانیوں میں کہانی کم اور مزدوری زیادہ ہے۔ مگر میں کیا کرتا؟ ایک طرف مجھے فن اور دوسری طرف زبان سے لوبا لینا تھا۔ اہل زبان اس قدر بے مروت نکلتے کہ انھوں نے اقبال کا بھی لحاظ نہ کیا۔ کسی سے پوچھا آپ اقبال سے ملے تو کیا بات ہوئی۔ بولے، 'کچھ نہیں میں 'جی ہاں' 'جی ہاں' کہتا رہا اور وہ 'ہاں جی' 'ہاں جی' کہتے رہے۔ اب حالات میں نسبتاً آسانی ہے کیونکہ سند کے لیے ہمیں کہیں دور نہیں جانا ہے۔ پرسوں ہی ڈاکٹر نازنگ مجھ سے کہہ رہے تھے کہ پاکستان میں ایک تحریک چلی ہے جو شوکت صدیقی جیسے ادیبوں کی پورپ سے آئی ہوئی زبان کو ہمسائی نہیں مانتی۔ بہر حال میں نے منٹو کی تنقید سے فائدہ اٹھایا اور دھیرے دھیرے اپنی کہانی سے ہاتھ کو مار بھگایا۔ لیکن اس کا کیا کردل کہ وہ ادھر ادھر سے ہو کر پھر رونما ہو جاتا ہے۔ وہ بے ادائیگی کی ادا جس کی طرف منٹو نے اشارہ کیا میرے الفاظ میں خاک ہی میں مل کر میسر آتی ہے۔ لیکن یہی بے ادائی اور قلم برداشتگی جہاں منٹو اور کرشن چندر میں مزا پیدا کرتی تھی، وہیں بدمزگی بھی۔ منٹو کی تنقید کی وجہ سے میری حالت عورت کی سی تھی جو مقبوض اور تاراج بھی ہونا چاہتی ہے اور پھر اس کا بدلہ لینا بھی۔ جب میں نے منٹو کے کچھ افسانوں میں لا اُبالا پن دیکھا تو انھیں لکھا۔ منٹو، تم میں ایک بری بات ہے اور وہ یہ تم لکھنے سے پہلے سوچتے ہو اور نہ لکھتے وقت سوچتے ہو اور نہ لکھنے کے بعد سوچتے ہو۔

اس کے بعد منٹو اور مجھ میں خط و کتابت بند ہو گئی۔ بعد میں پتہ چلا کہ انھوں نے میری تنقید کا اتنا بُرا نہیں مانا، جتنا اس بات کا کہ میں لکھوں گا خاک، جب کہ شادی سے

پرے مجھے کسی بات کا تجربہ ہی نہیں۔ اس پہ طرفہ یہ کہ میں نہ صرف بھینس کا دودھ پیتا ہوں بلکہ اسے پال بھی رکھا ہے۔ میں انھیں کیسے بتاتا کہ اگر اونٹ کا رشتہ مسلمان سے ہے، گائے کا ہندو سے، تو سیکھ کا بھی کسی سے ہو سکتا ہے۔

افسانہ ایک شعور، ایک احساس ہے، جو کسی میں پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ اسے محنت سے تو حاصل کیا جاسکتا ہے، لیکن حاصل کرنے کے بعد بھی آدمی دست بہ دعا ہی رہتا ہے۔ کچھ وافر باتیں سو ہضم کی وجہ سے بھی اس میں آجاتی ہیں اور کچھ کسی اور ذہنی فتور سے۔ تسکین کی بات صرف اتنی ہے کہ افسانہ ابھی ہمارے ہاتھ سے نکل کر ایڈیٹر کے ہاتھ نہیں پہنچا۔ ہم اس میں ایراد و اضافہ کر سکتے ہیں اور اس پر بات نہ بنے تو پھاڑ کر پھینک سکتے ہیں۔ اگر ہیننگ وے پانچ سو صفحے لکھ کر ان میں سے صرف چھیا نوے صفحے کا مواد نکال سکتا ہے، تو ہم ایسا کیوں نہیں کر سکتے؟

اردو میں بہت عمدہ افسانے لکھے گئے ہیں۔ اگر ان کی تعداد گنی جینی ہے تو اس کی یہی وجہ ہے کہ اپنے اردو سروں کے تقاضے پورا کرنے میں ہم یہ نہیں دیکھتے کہ ایمان ہاتھ سے جا رہا ہے۔ یہ نہیں جانتے کہ ہم اپنے ہی امیج کے قیدی ہو کر رہ گئے ہیں۔



خواجہ احمد فاروقی

خطبہ صدارت : اجلاس سوم

پروفیسر نارنگ، مہمانان گرامی خواتین و حضرات، شرکاء بزم افسانہ، بزرگو، عزیزو اور دوستو! سب سے پہلے تو میں ان بہانوں کا مصمم قلب سے شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جنہوں نے اس مذاکرہ میں شرکت فرمائی اور خاص طور پر ان دوستوں کا جو بیرونی مالک اور پاکستان سے اس بزم میں شرکت کی غرض سے تشریف لائے ہیں۔

یہاں اتنے بڑے تخلیقی فن کاروں کا اجتماع ہے کہ آسمان کو بھی اس زمیں پر رشک آتا ہوگا۔ سینہ چاکان چین کا یوں آکر ملنا اور یہ حظ وصل، واقعی خدا ساز بات ہے اور اسی نے پورے سیمینار کو خود ایک یادگار بنا دیا ہے۔

حضرات! ہندوستان پاکستان کے ادیبوں اور دانشوروں کا یہ پہلا اجتماع نہیں ہے یہ تمنا کا درد سرِ اقدم ہے۔ چشم فلک نے یہ منظر اس سے پہلے بھی دیکھا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ پہلی انڈیا پاکستان کلچرل کانفرنس ۱۰ اب سے ۱۹ سال پہلے ۳۱ مارچ ۱۹۶۱ء کو دہلی یونیورسٹی میں منعقد ہوئی تھی، اور اس کو خطاب کرنے والوں میں ڈاکٹر ادا کرشنن صدر جمہوریہ ہند، پنڈت جواہر لال نہرو وزیر اعظم ہند، ڈاکٹر تارا چند صدر مجلس استقبالیہ، ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی اور مسٹر بروہی ہائی کمشنر پاکستان سب سے زیادہ لائق ذکر ہیں۔

مسٹر ولسن صدر جمہوریہ امریکہ نے پہلی جنگ عظیم کے بعد صلح نامہ در سائی کے وقت فرمایا تھا کہ THIS WAS A WAR TO END WAR یہ لڑائی تمام لڑائیوں کو ختم کرنے کے لیے لڑی گئی تھی لیکن یہ بوالعجبی ملاحظہ ہو کہ اس کے بعد یورپ ایشیا اور افریقہ میں ۲۸ اور جنگیں ہوئیں اور سب سے بڑی جنگ، دوسری جنگ عظیم تھی۔ سنہ ۶۱ء کی کانفرنس کے بعد یہ معلوم ہوتا تھا کہ ہندوستان پاکستان میں اتحاد اور دوستی کا ایک نیا باب کھل گیا ہے۔ اور اب ہماری سرحدیں

امریکہ اور کناڈا یا جرمنی اور فرانس کی طرح نرم SOFT ہو جائیں گی لیکن قدرت کی ستم نگرانی دیکھیے کہ اس کے بعد دو ہولناک لڑائیاں ہوتیں۔

اس وقت میرامن کی زبان میں 'جو ہمارے سب سے بڑے افسانہ گو ہیں' میری مہدقِ دل سے یہ دعا ہے کہ یا سائیں اللہ! تمہارے دیدار تو میسر ہوئے۔ اب خدا کے فضل سے 'امیدوار ہوں کہ خوشی اور خرمی ہو اور سب نامراد اپنی مراد کو پہنچیں۔' ۵

شکر ایزد کہ میان من و اوصح قتاد

حوریاں رقص کننا، ساغر شکرانہ زدند

حضرت لسان الغیب نے شاید یہ غزل اسی سیمینار کی رعایت سے کہی تھی

چوں ندیدند حقیقت ارم افسانہ زدند

اور آخر میں میری آج کی صدارت کے متعلق لسان الغیب کا ارشاد ہے۔

قرعہ فال بنام من دیوانہ زدند

اس بار امانت کو اٹھانا واقعی دشوار ہے۔ اس لیے کہ پاکستان سے نہ کتابیں آتی ہیں اور نہ رسالے۔ اسی وجہ سے افسانہ کے متعلق ہمارا علم بہت محدود اور ناقص ہے اور اس کے تخلیقی سفر کا تمام وکمال جائزہ لینا بہت مشکل ہے۔ میں اس سیمینار میں پورے عجب و نیاز کے ساتھ ایک سامع کی حیثیت سے حاضر ہوا اور یہ جاننے کا خواہش مند ہوں کہ پاکستان کی افسانوی دنیا میں کیا ہو رہا ہے۔ مجھے اس سے دلچسپی نہیں کہ وہاں کیا ہونا چاہیے۔ اس وقت تخلیقی فن کار بھی ہیں اور نقاد بھی۔ اور یہ بھی اس اجتماع کی لائق رشک خصوصیت ہے۔ اس وقت ڈاکٹر وزیر اعجاز، جناب احمد ہمیش، پروفیسر مسیم، جناب شمس الرحمن فاروقی اور پروفیسر نازنگ نے جو مقالات پڑھے ہیں وہ خاصے کی چیز ہیں اور ان سے مختلف مہلانات کی نشان دہی ہو جاتی ہے۔ میں ان مقالوں کو گولڈ اسمتھ کے الفاظ میں SILENT WONDER کے ساتھ سنتا رہا یعنی جیت و استعجاب کی تصویر بنا ہوا ہمدن گوش رہا اور برابر یہ سوچتا رہا کہ پاکستانی افسانہ کس حد تک پاکستانی ہے۔ اس کی انفرادیت کا راز کیا ہے یہ بھی سوچتا رہا کہ پاکستانی ادیبوں نے کس کس طرح خارجی اور داخلی پہلوؤں کو سمویا ہے، کیونکہ افسانہ زیادہ سے زیادہ علامتی اور تجریدی بنتا جاتا ہے اور پاکستانی ادیبوں نے کس طرح مشکلات اور موانع کے باوجود اتنے خوبصورت اور دلکش افسانے لکھے ہیں — مجھے تو ان میں اور ہندوستانی افسانہ نگاروں میں بڑی مماثلت ملتی ہے۔ حد

ہے کہ ان میں وہی علامتی داستانِ رنگ ہے، وہی خوبیاں ہیں، اور وہی خامیاں۔ اجتماعی لاشعور کے موضوعات اور تہذیبی کش مکش، نفسیاتی مسائل بھی یکساں ہیں، وہی بکھری شخصیت وہی ذات کے غائب حصہ کو تلاش کرنے کی کوشش ہے۔ تہذیبی پس منظر بھی ایک ہے۔ باوجود کوشش کے غالب اور اقبال تقسیم نہیں ہو سکے۔ سماجی میلو قدرے مختلف ہے۔ البتہ زبان و بیان کی خلیج روز بروز وسیع ہوتی جاتی ہے لیکن مجھے یقین ہے کہ جتنے یہ تہذیبی روابط اور داد و ستد کے طریقے عام ہوں گے، یہ خلیج بھی کم ہوگی۔

عزیزو! اور دوستو! آپ کی موجودگی سے فائدہ اٹھا کر اپنے دل کی ایک غلش آپ کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہوں اور وہ بھی 'از روئے استعداد نہیں' کسبِ شرف کے لیے پیش کرنا چاہتا ہوں۔ اس کا تعلق ہندوستان اور پاکستان کی اردو سے ہے۔

دنیا میں اردو یعنی ہندوستانی بولنے والوں کی تعداد ۱۸۵ ملین کے قریب بتائی جاتی ہے لیکن اس کے بولنے والوں کی سب سے بڑی تعداد ہندوستان میں ہے۔ لارڈ ریڈ کلف کے دست و بازو کو نظر لگے، تقسیم کی لکیر بڑی کاریگری سے کھینچی گئی ہے۔ ننکانہ صاحب پاکستان میں ہے اور سکھ ہندوستان میں ہیں۔ قادیان 'ہندوستان میں ہے اور قادیانی پاکستان میں۔ اسی طرح اردو کا سارا علاقہ اس کا مولد و مصدر اور اس کے علمی ذخیرے سب ہمارے پاس ہیں۔ پچھلی مردم شماری کی رو سے ہندوستان میں اردو بولنے والوں کی تعداد ۲۳ ملین ہے۔ اصلی تعداد اس سے کہیں زیادہ ہے۔ لیکن پاکستان کے CENSUS کی رو سے متحدہ پاکستان میں بھی اردو کے بولنے والے صرف ۳۲ لاکھ ۹۸ ہزار ۴ سو ۵ تھے۔ یعنی اُس کی آبادی کا $\frac{1}{3}$ فی صد حصہ بلکہ اس سے بھی کم اردو سے تعلق رکھتا ہے۔ لندن میں بہت سے پاکستانی دوست مجھ سے کہتے تھے کہ اردو ہماری مادری زبان نہیں ہے اور ہم نے تو دیوانِ ذوق بھی پنجابی کے ذریعے پڑھا ہے۔

میں کچھ ایسا محسوس کرتا ہوں کہ پاکستان کی اردو میں اردو پن اور کھڑی بولی کا اثر روز بروز کم ہوتا جا رہا ہے جس کو سماجی لسانیات کی روشنی میں سمجھ لینا چنداں دشوار نہیں۔ آسٹریلیا اور انگلستان کی انگریزی میں فرق ہے۔ امریکہ اور انگلستان کی انگریزی میں فرق ہے۔ تاجیکستان، افغانستان اور ایران کی فارسی میں فرق ہے لیکن ان ملکوں میں یہ چند الفاظ کا ہیر پھیر یا کہیں کہیں تلفظ کا اختلاف ہے، زبان اپنی بنیادوں سے بے تعلق نہیں ہوتی ہے۔

مجھے افسوس اس کا ہے کہ اردو اپنی بنیادوں سے نا آشنا ہوتی جا رہی ہے۔ یہ صورت پاکستان میں زیادہ اور ہندوستان میں کم ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ بعض جگہ کھر دری زبان اکھر در اثر پیدا کرنے کے لیے بھی استعمال کی جاتی ہے۔ CONVENTS کی تعلیم پر توجہ ہے اور مادری زبان کو حقیر سمجھنے کا جذبہ عام ہے۔ پروفیسر ابواللیث صدیقی اپنے بچے کا قصہ سنار ہے تھے جو کراچی کے ایک انگریزی اسکول میں پڑھتا ہے۔ ایک روز بڈایوں کے ایک بزرگ ان کے یہاں پہنچے اور اس بچے سے پوچھا "میاں! والد صاحب قبلہ تشریف رکھتے ہیں؟" بچہ اندر گیا اور ماں سے پوچھا "مئی ہمارے نیسٹر بڈ میں کوئی والد صاحب قبلہ رہتے ہیں۔ ایک آدمی پوچھتا ہے: "آپ تسلیم کریں یا نہ کریں کالجوں اور یونیورسٹیوں میں ایک متوازی اردو پیدا ہو رہی ہے جس میں جملے اور فقرے کے فقرے انگریزی کے ہیں۔ الفاظ کا تو شمار ہی نہیں۔ اس کا اثر اردو افسانہ پر بھی پڑا ہے اب جوار دو سونے میں آتی ہے اس میں اردو پن اور اس کا روزمرہ کم ہے، بناوٹ زیادہ ہے۔ ایک صاحب نے ولایتی موزے خریدے۔ وہ انہیں پہن کر بار بار اپنی ماں کو دکھلاتے تھے۔ وہ دق ہو کر کہنے لگیں۔ ہٹو مجھے یہ اتراہٹ کی باتیں پسند نہیں۔ یہاں "اتراہٹ" کا لفظ کتنا معنی خیز ہے لیکن زبان سے روزمرہ کی یہ معنی خیزی کم ہوتی جاتی ہے۔ پروفیسر حامد حسن قادری کو گوشت بہت پسند تھا۔ کہنے لگے "میں گوشت بغیر روٹی کی لاگ کے کھاتا ہوں۔"

۱۹۷۶ء میں جامعہ کی جو بلی تھی۔ قرب و جوار میں فسادات ہو رہے تھے ایک صاحب یہ کہانی لے کر بیٹھ گئے آغا حیدر حسن مرحوم کہنے لگے "میاں چھوڑو بھی، کچھ اگاوٹ کی باتیں کرو۔"

حضرات! رابنسن کروسو کے افسانے کی دلکشی اس میں مضمر ہے کہ وہ انسان کو سماج سے الگ کر کے دیکھنے کی ناکام کوشش ہے۔ زبان لفظوں کا ایک متحرک جلوس ہے لیکن بولنے والے کی حیثیت اس عقاب کی سی نہیں ہے جس نے انسانوں سے الگ اشیاء بنایا ہو یا اس بادشاہ کی نہیں ہے جو ایک اونچی جگہ کھڑے ہو کر فوج کا سلام لے رہا ہو بولنے والا خود اس جلوس کا حصہ ہے اور اس کے ذہن کے سارے نقش و نگار اسی معاشرے نے تعمیر کیے ہیں۔ اسی لیے وہ زبان زندہ رہے گی جس میں ہمارا سماجی ورثہ، نئے الفاظ کا خون اور تازہ خیالات کی توانائی شامل ہوگی۔

آئیے آپ کو ایک چھوٹا سا قصہ سناؤں جس سے میری بات کی وضاحت ہوگی۔ ۱۹۷۷ء میں ہزاروں آدمی پاکستان کی طرف بھاگے چلے جا رہے تھے کچھ ڈر کی وجہ سے، کچھ لالچ کی وجہ سے۔

کچھ کا یہ تصور تھا کہ وہاں دودھ کی نہریں بہہ رہی ہوں گی اور حوریں جام کو شرابیے کھڑی ہوں گی۔ میری ایک عزیزہ یہ سب واقعات سن کے کہنے لگیں: ”بھیا میں سیاست دیاست تو جانتی نہیں لیکن مجھے وہ قصہ یاد آتا ہے۔ ایک بگلا تھا جوانی میں وہ مچھلیوں کا شکار کرتا تھا اور آرام و آسائش کی زندگی گزارتا تھا لیکن جب بڑھا پے میں اس کے قوا جواب دے گئے اور وہ پہلے کی طرح شکار کرنے سے مجبور ہو گیا تو اس نے ایک چال چلی — ایک روز رونی صورت بنا کر اور منہ لٹکا کر بیٹھ گیا۔ ایک کچھو آیا اور پوچھنے لگا خیر تو ہے آپ اس قدر افسردہ کیوں ہیں؟“ کیا بتاؤں۔ اس تالاب سے مجھے ایک انس ہے۔ ساری زندگی یہاں کاٹی ہے۔ ایک آدھ مچھلی پکڑ کے اپنا گزارہ کر لیتا تھا۔ لیکن اب یہ تالاب مچھلیوں سے خالی ہو جاتے گا اور میں بڑھا پے میں فاقے سے مر جاؤں گا۔ آج دو مچھیرے ادھر سے گزرے کہہ رہے تھے اس میں خوب مچھلیاں بھری ہوئی ہیں۔ اگلے مہینے سے اس میں بڑے بڑے جال ڈالیں گے اور سب کو ایک ساتھ پکڑ لیں گے۔“ کچھوے نے جا کر یہ خبر مچھلیوں کو سنائی وہ گھبرا کر بگلے کے قریب آئیں اور کہنے لگیں ”ہم نے یہ بری خبر سنی ہے بتائیے ہم کیا کریں۔ آپ کی زندگی بھی تو آخر ہمارے اوپر منحصر ہے۔“ بگلے نے مسکین صورت بنا کر کہا۔ ”مچھیروں سے مقابلہ کرنا ناممکن ہے۔ ہاں ایک صورت سمجھ میں آتی ہے۔ یہاں سے قریب ہی اس پہاڑی کے پیچھے ایک جھیل ہے۔ اس کا پانی آئینہ کی طرح شفاف ہے اگر تم سب کسی طرح وہاں منتقل ہو جاؤ تو بڑی اچھی صورت ہے۔ لیکن بغیر آپ کی مدد کے وہاں ہم کیسے جاسکتے ہیں؟“ بگلے نے جواب دیا۔ اتنا تو میں کر سکتا ہوں کہ روز دو دو تین تین مچھلیوں کو وہاں لے جاؤں۔“ اس طرح روز بگلا پہاڑی کے پیچھے مچھلیوں کو کھاتا رہا — یہ کہانی کلیدہ دمنہ میں ہے۔

لیکن اب نہ ہماری لڑکیوں کو کلیدہ دمنہ کی خبر ہے۔ نہ گلستاں بوستاں کی نہ یوریوں کی نہ گیتوں کی۔

کوئی ادب اس وقت تک دوامی اور عالمگیر نہیں ہو سکتا جب تک اس میں روح عصر کے ساتھ روح ماضی پیوست نہ ہو۔ پاکستانی فن کاروں نے اظہار کی تلاش کے ساتھ حال اور ماضی کے ملانے کی پورے خلوص اور پوری چابک دستی سے کوشش کی ہے جو ہر طرح لائق ستائش ہے۔

شکریہ۔



اُردو افسانہ

فن، تکنیک، روایت

ممتاز شیریں

ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع

اردو کے اچھے افسانوں میں سے یو نہی چند چن لیجیے: ”آنندی“، ”حرام جادی“، ”ہماری گلی“، ”بالکونی“، ”شکوہ شکایت“ یہ کس تکنیک میں لکھے گئے ہیں؟ بیانیہ۔ ٹھیک! ان میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا۔ ان کے کردار افسانے کے دوران میں زیادہ کام بھی نہیں کرتے۔ یعنی اس طرح نہیں کہ ان کے عمل اور گفتگو ہی سے ان کے کیریکٹر کا خاکہ کھینچ جائے یا خود بخود داستان رقم ہوتی چلی جائے۔ بلکہ ان میں داستان بیان کی گئی ہے خود مصنف کی زبانی۔ یا مصنف کسی کردار کو بیان کرنے کے لیے آگے کر دیتا ہے۔ ان سب افسانوں کے متعلق یہ کہنا کہ یہ ”بیانیہ“ میں لکھے گئے ہیں تکنیک کی صرف موٹی تقسیم ہوگی کیونکہ ان میں ہر ایک افسانہ اپنی ایک علیحدہ تکنیک میں ڈھلا ہوا ہے۔ اس لیے تکنیک کے تنوع کی مثال پیش کرتے ہوئے ان افسانوں کے نام گنائے جاسکتے ہیں۔

”آنندی“ میں ایک اجتماعی احساس اور وسعت ہے۔ اس میں ایک یادو کردار نہیں بلکہ پورے شہر ”آنندی“ کا کردار ہے اور غلام عباس نے اسے اپنی ساری گہما گہمی کے ساتھ رستا بستاد کھایا ہے۔ یہ شہر اجڑ کر دوسری جگہ بس جاتا ہے۔ اس ”بسے“ میں مجموعی نقل مکانی نہیں بلکہ آہستہ آہستہ یہ شہر بستا ہے۔ ”بازار حسن“ کے مرکز کے ارد گرد ایک بار دوق شہر کے بننے میں بیس سال لگ جاتے ہیں۔ اس افسانے کی تکنیک میں ایک اور قابل ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اس شہر کے پھر سے بس جانے پر کہانی ختم نہیں ہوتی بلکہ ایک پورے دائرے میں گھوم کر پھر نقطہ آغاز پر آجاتی ہے۔ اس نئے شہر کے بلدیہ میں بھی ایک ریزولیوشن پیش ہو رہا ہے کہ زنان بازار کا عین وسط شہر میں رہنا بہت برے اثرات پیدا کر رہا ہے اور انھیں شہر بدر کر دینا چاہیے۔ چنانچہ اس بار جو قطعہ زمین ان کے لیے تجویز کیا گیا ہے

پہلے سے دگنے فاصلے پر تھا۔ اور پھر فن کار نے آخری جملے میں یہ بھی چھپا رکھا ہے کہ خواہ یہ فاصلہ اس سے دس گنا بڑھ جائے لیکن یہی داستان ہر دفعہ دہرائی جائے گی۔ اور یہ قطعہ بازار حسن کو وسط میں لیے ہوئے پھر ایک بار رونق شہر میں تبدیل ہو جائے گا۔

اگر ”آنندی“ میں وقت کی حدیں بیس سال تک پھیلی ہوئی ہیں تو ”حرام جادی“ صرف چند گھنٹوں کا زمانہ ہے۔ لیکن انہی چند گھنٹوں میں ہم ماضی اور حال کی زندگیوں کے عکس دیکھتے ہیں۔ ”آنندی“ کا کردار پورا شہر ہے، ”حرام جادی“ میں صرف ایک عورت۔ دروازہ کھٹکھٹانے والے کی صرف آواز ہی آتی ہے اور دالی کا کردار صرف آخری جملے تک محدود ہے۔ صرف ایملی کو ”حرام جادی“ کا خطاب دینے تک۔

اگر عسکری کا ”حرام جادی“ داخلی ہے تو احمد علی کا ”ہماری گلی“ خارجی۔ ایک میں ذہنی تصورات کا بیان ہے تو دوسرے میں گرد و پیش کے ماحول کی تصویر کشی۔ اس میں کردار ایک نہیں بلکہ ساری گلی ہے۔ گلی، اپنے مکالوں اور دکالوں کے ساتھ؛ ان کے مکینوں اور دکاندروں کے ساتھ؛ کتوں، فیلروں اور خوائچے والوں کے ساتھ۔ اور مصنف اپنی کھڑکی میں کھڑا یہ سب کچھ دیکھتا اور دکھاتا چلا جاتا ہے۔ اس افسانے کی تکنیک قریب قریب ”رپورٹاژ“ کی سی ہے۔ لیکن یہاں فن کار جو کچھ آنکھوں سے دیکھتا اور کالوں سے سنتا ہے صرف اسے ہی نہیں دہراتا، کیونکہ وہ تماشاخی یا راہی نہیں ہے بلکہ اس گلی کا باسی ہے اس لیے وہ گلی کی فضا میں ڈوب کر بیان کر رہا ہے۔ اس کے رہنے والوں کی زندگی کا درد و کرب اس کی روح میں تحلیل ہو گیا ہے۔ اندھا فقیر جب سوز بھری آواز میں بہادر شاہ ظفر کا یہ شعر گاتا ہے :

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں
جو کسی کے کام نہ آ سکے میں وہ ایک مشتِ غبار ہوں

یو مغلہ شاہیت کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور وہ اس میں ہندوستان کی غلامی کا نوحہ سنتا ہے۔ مرزا سے صرف کونڈے سے دہی دودھ نکال کر گالوں کو دینے والا مرزا ہی دکھائی نہیں دیتا بلکہ ایک غم زدہ باپ بھی، جس کا اکلوتا بیٹا ترک موالات کے دنوں میں گولی کھا کر مر گیا تھا، اور اس طرح ان کرداروں کی گذشتہ زندگی، ان کا رہن سہن اور ان کی پوری جھلیاں افسانے میں نظر آتی ہیں۔ ”ہماری گلی“ ایک دن کا افسانہ نہیں ہے بلکہ

مصنف اسی کھڑکی میں کھڑا ہوا ہر روز یہی دیکھا اور سنا کرتا ہے۔ یہ اس گلی کی زندگی کا معمول ہے۔

”ہماری گلی“ نیم افسانہ اور نیم خاکہ ہے۔ ”بالکونی“ بھی ایک طرح کا خاکہ ہی ہے۔ گل مرگ کے ایک ہوٹل کا کراس سیکشن۔ ہوٹل کے کمرے، ان کمروں میں رہنے والے : اوبرائن، مینیجر، بہشتی اور بیرے۔ کرشن چندر نے ان سب کرداروں کا الگ الگ تفصیلی خاکہ کھینچا ہے۔ ”بالکونی“ صرف چند دنوں کا افسانہ ضرور ہے لیکن ان چند ہی دنوں کے افسانے میں وقت کا ایک عجیب احساس پایا جاتا ہے۔ یعنی زندگی ازل سے قائم ہے اور ابد تک رہے گی۔ ازل ہی سے وقت کا چہان اپنی گاڑی ہانکے جا رہا ہے، ہانکے جا رہا ہے اور لوگ اس کی گاڑی میں بیٹھے زندگی کی منزلوں سے گزر رہے ہیں۔ گزر رہے ہیں ماضی سے حال کی طرف، حال سے مستقبل کی طرف اور اس حقیقت سے بے خبر کہ انہیں رستے میں کہاں کہاں، کیسے کیسے اور کتنے کتنے موڑ ملیں گے۔ ایک خوبصورت جوڑا ہے جو ماہِ عسل منانے آیا ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے میں لگن ہیں۔ ان کے لیے حال ہی سب کچھ ہے۔ بوڑھا بہشتی، جو بادلِ خواستہ اپنی زندگی کے بوجھ کو گھسٹتا رہا ہے، مستقبل کی طرف آنکھیں لگائے بیٹھا ہے اور بوڑھا اوبرائن ماضی کی یادیں ڈوبا ہوا غم دوراں کو شراب میں گھولتا چلا جا رہا ہے۔ وہ اپنے ماضی میں مست رہتا ہے اور میرا؟ اس کا ماضی صرف ”کچھ“ تھا، اور حال کچھ اور، اور مستقبل غیر یقینی۔ وہ شہوت کے درختوں اور انگور کی بیلوں والے دلش لومبارڈی میں رہا کرتی تھی۔ یہ اس کا ماضی تھا۔ اور اب اپنے ملک سے ہزاروں میل دور ایک کشمیری ہوٹل میں ایک عارضی عاشق کی محبت کا بے دلی سے جواب دیتی اپنی انگلیوں سے اپنی روح کے غمگیں سروں کو پیا نو میں تحلیل کر رہی ہے۔ یہ اس کا حال ہے۔ پھر دیکھتے دیکھتے وہ حراست میں لے لی جاتی ہے۔ اس کا مستقبل ! یہ سب لوگ صرف چند دنوں تک ہوٹل میں ٹھہریں گے لیکن جاتے ہوئے اپنے نقوش چھوڑ جائیں گے۔ اس ہوٹل کی دیواروں پر کتنی زندگیوں کے عکس مت ہیں ! جیسے ایک البم، ایک مرقع۔ اور بالکونی پر کتنوں کے جذبات، احساسات و کیفیات کی چھاپیں لگی ہوئی ہیں ! بالکونی میں جب گل مرگ کی گل رنگ شفق اور حسین نبلی پہاڑیوں کا سماں پیش نظر ہوتا ہے اور دھند کی ٹھنڈی، دودھیا انگلیاں پیشانیوں کو

چھوتی ہیں تو ہر کردار پر اپنی خاص نفسی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اس وقت رنگ و نسل کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور سب محسوس کرتے ہیں کہ وہ سناٹنی ہیں، دوست ہیں، اور پھر یہ سارے سناٹنی اپنے دکھوں، خوشیوں اور یادوں کی کہانیاں سنانے لگ جاتے ہیں۔ ان کے جسموں کے ہمراہ روحیں بھی بالکونی میں کھنچ کر آ جاتی ہیں۔ بالکونی ان کے درمیان ایک رشتہ اتحاد قائم کرتی ہے۔ ”بالکونی“ کی تکنیک میں یہی خصوصیت انفرادی ہے کہ اس کے کردار ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ ان میں کوئی لگاؤ یا رشتہ نہیں۔ یہ لوگ آئرلینڈ، آئی، اسپین، پنجاب اور سندھ سے آئے ہیں۔ ان کے لباس، طرز حیات، اسلوب فکر۔ سب میں تفاوت ہے۔ ان کی عمریں مختلف ہیں، کیفیت ذوق مختلف ہے لیکن بالکونی ایک ایسی کڑی ہے جو ان سب کو ایک خاص مقصد کے لیے ملا دیتی ہے۔

منشی پریم چند کا افسانہ ”شکوہ شکایت“ بالکل سادہ، بیانیہ انداز میں ہے۔ یہاں مصنف ”وہ“ میں چھپا ہوا ہے۔ ایک عورت بیان کرتی جا رہی ہے اپنے شوہر کی خامیاں، میٹھی میٹھی شکایتیں۔ اس چھوٹے سے افسانے میں نہ صرف شوہر کے کردار کا خاکہ بڑی کامیابی سے کھینچا گیا ہے بلکہ ایک خوش گوار اور ہموار ازدواجی زندگی کا عکس بھی ”شکوہ شکایت“ تکنیک کے اعتبار سے خود کلامیہ MONOLOGUE ہے۔

تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علیحدہ صنف۔ فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی ”تکنیک“ ہے۔ میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کر دیتی ہوں۔ مثلاً ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے ”خام مواد“ سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا۔ یہ ”اسلوب“ ہے۔ پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا مردھتا، دباتا کھینچتا، کسی حصے کو گول کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی مثال ہے۔ اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے ”ہیئت“ کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ ”افسانہ“ ہیئت اور افسانے میں یہ فرق ہے کہ ہیئت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز۔ مثلاً مٹی اور چینی کے برتنوں کی شکل تو ایک ہو سکتی ہے لیکن چیز کے اعتبار سے دونوں مختلف دکھائی

دیتی ہیں کیونکہ ان کا مواد بھی مختلف ہے۔ ”تاج محل“ کی شکل اینٹوں سے بھی تیار ہو سکتی تھی لیکن اس میں وہ بات پیدا نہ ہو سکتی جو سنگ مرمر میں ہے۔ وہ نفاست، نزاکت اور فن کارانہ لطافت اینٹوں کے تاج محل میں کہاں پیدا ہو سکتی ہے! صرف اچھا مواد یا اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتی۔ کامیاب فن کار ہر طرح کے موضوع سے ایک اچھا افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ وہ بلند، عظیم اور گہرے مواد سے ایک معمار کی طرح مضبوط اور عالی شان افسانے کی عمارت تیار کر سکتا ہے۔ وہ نازک اور چھوٹے موضوع سے ایک ستار کی طرح نزاکت و نفاست سے تراش کر خوبصورت اور نازک زیور کی مانند افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ تکنیک کے متعلق یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں تکنیک قطعی بہترین ہے، کیونکہ ایک خاص مواد ایک خاص تکنیک میں ڈھل کر زیادہ موثر ہو جاتا ہے لیکن اسی مواد کے دوسری تکنیک میں ڈھل جانے سے سارا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ پورا جمالیاتی تاثر، مناسب تشکیل اور جذباتی گہرائی پیدا کرنے کے لیے ہر موضوع اور مواد کو الگ الگ تکنیک کی ضرورت ہوتی ہے۔

یہ تکنیکی تنوع صرف جدید افسانے کی پیداوار ہے کیونکہ آج کا ادبی دامن بہت وسیع ہو گیا ہے۔ زندگی کے بہت سے پہلو، جو احاطہ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے، اب ادب کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ نئے افسانے میں وہی تنوع ہے جو زندگی میں ہے۔ مواد کے نئے پن کے ساتھ ساتھ تکنیکوں کے بھی نئے نئے تجربے ہو رہے ہیں۔ اب تکنیک میں اتنا تنوع ہے کہ اگر ہر افسانے کی الگ الگ تکنیک نہیں تو کم از کم ہر افسانے کی تکنیک دوسرے سے کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہوتی ہے۔ بعض تکنیکیں بنے بنائے سانچے کی طرح ہوتی ہیں لیکن کئی تکنیکوں کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اور افسانے میں دو قسم کی تکنیکوں کا امتزاج ہو جاتا ہے اور یہ ملی جلی تکنیک بذات خود ایک الگ تکنیک بن جاتی ہے۔ تکنیک کی اقسام کا نقشہ بنانا مشکل ہے۔ ایک موٹی تقسیم یوں کی جاسکتی ہے:

- ۱۔ صیغہ کے لحاظ سے: ماضی، حال، مستقبل، مستکلم، غائب، مخاطب کی تفریق۔
- ۲۔ (۱) صرف تصویر کشی یا بیان۔

(ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہو۔ (اکثر افسانوں

میں یہی امتزاج ہوتا ہے)

(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ۔

افسانے کے بیان میں صیغہ اور تذکیر و تانیث (عورت کی زبانی، مرد کی زبانی) کا فرق بظاہر معمولی دکھائی دیتا ہے لیکن اس سے تاثر میں بہت زیادہ فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایسے افسانوں کے لیے، جن میں مصنف اپنے آپ کو کرداروں اور ماحول سے الگ رکھ کر غیر جانب دارانہ طور پر نقشہ کھینچتا ہے، صیغہ غائب اور ان ڈاکٹرکٹ نریشن موزوں ہے۔ یا اگر مصنف خود ایک طبقے سے تعلق رکھتا ہو اور ایک دوسرے طبقے کی زندگی کا نقشہ کھینچ رہا ہو تو صیغہ غائب استعمال کرنا پڑتا ہے۔ صیغہ متکلم میں بیان کرنے سے جذباتی اثر زیادہ ہوتا ہے۔ بعض افسانوں میں مواد اور موضوع ایسا ہوتا ہے کہ مرد کی زبانی کہے جانے سے وہ بات پیدا نہیں ہوتی جو عورت کی زبان سے پیدا ہو سکتی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ مرد کی داستان مرد اور عورت کی داستان عورت ہی بیان کرے ”دیمک“ میں اگرچہ ایک عورت کی داستان ہے لیکن ان ڈاکٹرکٹ نریشن کے باوجود بلونت سنگھ نے اسے ایک شہ پارہ بنا دیا ہے۔ اگر کہانی زینو کی زبانی بیان کی جاتی تو ممکن ہے اس میں درد زیادہ ہوتا اور کہانی جذباتی انداز میں بہ آسانی لکھی جاسکتی، لیکن ”دیمک“ کا فن کار زینو کی کہانی خود بیان کرتا ہے۔ دوسرے کرداروں کو اس کے مقابلے پر پیش کر کے ایک خاص گہرا اثر پیدا کر دیتا ہے؛ ایسے کردار جو عورت کی زندگی کی گذشتہ منزلوں کے نمائندہ ہیں۔ ان ہنستی کھیلتی اور رومانی دلکشی کے خواب دیکھنے والی لڑکیوں کے مقابلے پر زینو کی زندگی اور زیادہ غمزہ معلوم ہوتی ہے۔ اگر یہی کہانی نجمہ یا سلمہ کی زبان سے بیان کی جاتی تو ان دونوں کے کردار میں یہ شگفتگی اور چہروں پر امید افزا چمک دکھائی نہ دیتی بلکہ ایسی ٹھونس ہوئی سنجیدگی جیسے وہ سب کچھ ابھی سے جان گئی ہوں۔ اور یہی فن کار کا کمال ہے کہ اس نے ان لڑکیوں کو ”ان جانا“ ہی رکھا ہے اور پڑھنے والوں کو یہ احساس دلایا ہے کہ ان ہنستی کھیلتی لڑکیوں کے سامنے بھی ایسی ہی زندگی ہے لیکن وہ اس احساس سے بے خبر اپنی حالیہ شگفتگی میں مگن ہیں اور اس سے ایک گہرا اور وسیع المیہ پیدا ہو گیا ہے؛ ایسا المیہ جو صرف زینو کی ٹر-بجڈی نہیں بلکہ ہر عورت کی ٹر-بجڈی کا احساس دلاتا ہے۔ یہ داستان غم زینو کی زبانی سننے میں لے اثر ہو جاتی اور فن کا ایک ایسا دل آویز نمونہ پیدا نہ ہوتا۔

اس کے برخلاف اگر ممتاز مفتی اپنی ”آپا“ میں صیغہ غائب استعمال کرتے اور

مصنف کی طرف سے اس قسم کا ان ڈائرکٹ تشریح ہوتا کہ ”سجادہ بڑی خاموش لڑکی تھی۔ یوں تھی، ووں تھی۔ پھر تصدیق آیا، وغیرہ“ تو ”آپا“ کا کرداری نقشہ تو کسی نہ کسی طرح کھج جاتا اور کہانی بیان ہو جاتی لیکن ”آپا“ کے پڑھنے میں اتنا مزہ نہ آتا۔ یہ کہانی اگر ”آپا“ ہی بیان کرتی تب بھی نہیں۔ اس میں سنجیدگی بھی ہوتی، درد بھی ہوتا لیکن خوبصورتی اور شگفتگی چھلکاتا ہوا یہ درد نہ ہوتا۔ ”آپا“ اس لیے خوبصورت ہے کہ اسے ”جھینا“ بیان کرتی ہے جو آپا کی بہن ہے۔ وہ آپا، بھائی جان اور چچا جو باجی میں یکساں دلچسپی لیتی ہے اور اس طرح ہر ایک کو غور سے دیکھ سکتی ہے۔ اگر ”آپا“ خود بیان کرتی تو شاید بدر کو نظر انداز کر جاتی یا اس کا ذکر بھی کرتی تو غیر شگفتہ انداز میں، لیکن جھینا کے بیان سے بدر اچھلتا کودتا ڈھنڈورا اور چٹ پٹا اور مزے دار کردار بن گیا ہے۔ آپا اپنے جذبات اور احساسات کو زیادہ تفصیل سے بیان کر سکتی تھی لیکن کہانی کا فن اور جمال تو انہی ہلکے اشاروں میں ہے۔ درد بھی بڑے موثر انداز میں پیدا کیا گیا ہے۔ ساجو باجی بھائی جان کو جب آپا جان کا تیار کردہ فروٹ سلا دیہ کہہ کر کھلاتی ہے کہ اس کا اپنا بنایا ہوا ہے تو بدر چلا اٹھتا ہے: ”میں بتاؤں بھائی جان؟“ اور آپا نے بڑھ کر بدر کے منہ پر ہاتھ رکھ دیا اور اسے گود میں اٹھا کر باہر چلی گئی۔ آپا کے کردار کی تعمیر میں یہ کڑی کمتی اہم ہے، اور آپا کے درد کی کمتی ابھی تصویر! اور جھینا نوجوان لڑکی ہے اس لیے اس کے بیان میں شگفتگی زیادہ ہے۔ کوئی کہانی نوجوان مرد یا لڑکی کی زبانی رعنائی اور شگفتگی حاصل کر لیتی ہے۔ بوڑھے کی زبانی ماضی کی یادوں اور حسرتوں میں ڈوب جاتی ہے اور بچے کی زبانی معصومیت میں سمٹ آتی ہے دادھے کرشن نے اپنی کہانی ”ایک لاکھ ستاونے ہزار...“ میں بچے کی زبانی داستانِ قحط بیان کر کے بظاہر سادگی میں نادر فنی نمونہ بنا دیا ہے اور زبردست اثر انگیز بھی۔ بچے کے معصومانہ اندازِ بیان کے پس منظر میں یہ ٹریجڈی اور بھی زبردست معلوم ہوتی ہے، جیسے یہ سادہ و معصوم بیان خوردبین کا ایک لینز (LENS) ہے۔ بظاہر چھوٹا سا آئینہ؛ لیکن اس آئینے میں کتنی بڑی ٹریجڈی دکھائی دیتی ہے! اس طرح اگرچہ تکنیک کے فرق میں بظاہر ایک چھوٹا سا جزو ہے لیکن اس سے افسانے کے تاثر میں بہت بڑا فرق پیدا ہو جاتا ہے۔

تکنیک میں افسانے کے آغاز اور انجام کو بھی بڑا دخل ہے۔ پرانے افسانوں کا آغاز طویل منظر یہ بیان سے کیا جاتا تھا، لیکن اب چھوٹے ہی موضوع کو پکڑ لیا جاتا ہے۔ بعض

افسانوں میں آغاز ہی اتنے مکمل ہوتے ہیں کہ ان میں مکمل افسانے کا پنورٹ پیش ہو جاتا ہے ؛ افسانے میں آنے والے کردار اور واقعات کی جھلک آجاتی ہے، جیسے اختر حسین رائے پوری کے ”تلاش گم شدہ“، دیوندر ستیا رتھی کے ”برہمچاری“ اور بیدی کے ”چمپک کے داغ“ میں۔ رائے پوری نے آدھے صفحے میں معانی اور پھر کئی ہونی طنز سے معمور جملوں سے ایک مکمل تصویر کھینچ دی ہے۔ دیوندر ستیا رتھی ”برہمچاری“ یوں شروع کرتے ہیں :

”بچ ترنی کی وہ رات مجھے کبھی نہ بھولے گی۔ پہلے کسی پڑاؤ پر سورج کماری نے آتنا سنگار نہ کیا تھا۔ گیس لیمپ کی روشنی میں سورج کماری کا لباس آتنا بھرکیلا نظر آتا تھا۔ دونوں گھوڑے والوں کو خاص طور سے بلایا گیا تھا۔ ایک کا نام عزیزا تھا، دوسرے کا فرسیع۔ جے چند کا کشمیری کلرک، جیالال، بہت مسرور نظر آتا تھا۔ خود جے چند بھی دلہا بنا بیٹھا تھا۔ رسوئیا کام سے فارغ ہو کر یا ترا کا بازار دیکھنے چلا گیا تھا۔ جب میں سری نگر سے پیدل ہی پہلگام کے لیے چل دیا تھا تب کسے خبر تھی کہ اتنے اچھے خیمے میں جگہ ملے گی ؟“

”برہمچاری“ کے ان دو چار ابتدائیہ جملوں میں کتنی تفصیلیں سما گئی ہیں۔ یہ کشمیر ہے۔ ایک پارنی گھوڑوں پر سفر کر رہی ہے۔ انھوں نے پڑاؤ ڈالا ہوا ہے۔ خیمہ ہے، رات کا وقت ہے۔ گاؤں میں یا ترا ہے۔ سورج کماری اور اس کا شوہر جے چند اچھے کپڑوں میں ملبوس ہیں۔ پھر افسانے کے سبھی کردار یہیں اکٹھے کر دیے گئے ہیں۔ عزیزا، فرسیع، جے لال، جے چند، برہمچاری اور برہمچاری کے دل کو ڈانواں ڈول کرنے والی، بنی سنوری، ترغیب مجسم سورج کماری۔ ماحول اور فضا بھی مکمل اور سارے کردار بھی موجود۔ اور پھر افسانہ آگے بڑھتا ہے۔

بیدی کے ”چمپک کے داغ“ کی تمہید دیکھیے :

”اب وہ اسی جگہ کھڑا تھا جہاں کسی کی تنقیدی نگاہ نہیں پہنچتی تھی۔ اوہ کے بلند شہری پھانک کے پیچھے جہاں ڈھورکھٹا سا رگو بر بھرا پڑا تھا اور اس کی بدبو ماگھ کی دھند کی طرح سطح زمین کے ساتھ ساتھ تیر رہی تھی، جہاں اس کی بہن ایک بٹھل میں گلی کٹی کسی زچہ کے لیے گائے کا پیشاب لے رہی تھی۔ لیکن سکھیا نے تو ان کا منہ ہسلی ہی میں دیکھ لیا تھا۔ اس پر چمپک کے بڑے بڑے اور گہرے

داغ تھے جیسے اس کے ماتن بیل کی موٹی ریت پر برس کے موٹے موٹے قطرے۔“

چند جملوں ہی میں کس طرح پنخوڑ پیش کر دیا گیا ہے۔ یہیں معلوم ہو جاتا ہے کہ سکھیا دلہن ہے اور وہ ماتن بیل سے بیاہ لڑائی گئی ہے۔ اس کا دلہا سب کی آنکھوں سے بچا ہوا پھانک کے قریب کھڑا ہے کیونکہ اس کے چہرے پر چیچک کے داغ ہیں لیکن وہ بہلی ہی میں سے یہ داغ دیکھ چکی ہے۔ (داغ ہی کہانی کا محور ہیں) پھر اس جگہ کا بیان: وہاں گائے بندھی تھی، گوبر، غلاظت، بدبو، پھر یہ کہ گلی میں کسی کے ہاں بچہ پیدا ہوا تھا، وغیرہ۔ اور دوسرے پیرا گراف میں تو اس گھر، اس گھر کے رہنے والوں، ان کے رہن سہن کا سارا نقشہ کھینچ گیا ہے۔

بعض افسانے اس طرح شروع ہوتے ہیں کہ قاری کی توجہ فوراً کھینچ جاتی ہے۔ ان کے آغاز اتنے جاذب ہوتے ہیں کہ چلنے والے کا دامن پکڑ کر پھیرالیں، جیسے او۔ ہنری، ساروین اور برٹ ہارٹ کے آغاز۔ برٹ ہارٹ کی مشہور کہانی ”لک اودی اورنگ کیمپ“ کا پہلا جملہ ہے: ”اورنگ کیمپ میں آج ہنگامہ تھا“ اور ہم یہ دیکھنے کے لیے ضرور رک جائیں گے کہ یہ ہنگامہ کیوں ہو رہا ہے اور یہ اورنگ کیمپ کیا ہے؟ اردو میں خصوصیت سے انور کے آغاز بہت جاذب ہوتے ہیں مثلاً: ”خط استوا پر دن اور رات برابر ہوتے ہیں“ مجھے تو یہ گپ معلوم ہوتی ہے۔ ”استوا کے قریب کا جملہ ہمیں سارا افسانہ پڑھنے کے لیے مضطرب کر دے گا۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ فن کار اتنی سادہ جغرافیائی حقیقت کو آخر کیوں جھٹلا رہا ہے؟ یا دن اور رات سے اس کا کوئی اور مطلب ہے؟

کچھ اختتام ایسے ہوتے ہیں کہ انجام پر افسانہ اچانک مڑ جاتا ہے۔ کئی ایک میں یک دم رک جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس طرح کا احساس کہ کاش یہاں داستان کی دوری کٹ جائے۔ اور کبھی کبھی تو اختتام اختتام ہی نہیں معلوم ہوتا، افسانے کے متعلق ایک نظریہ یہ تھا کہ اس کے آخر میں کچھ نہ کچھ ہونا چاہیے۔ اچانک کوئی ایسا موڑ جس سے پورے افسانے کی صورت بدل جائے اور ہمیں یک دم حیران کر دے۔ اس طرح کے اچانک موڑ کی ایک مشہور مثال موپساں کا افسانہ THE NECKLACE ہے۔ بسا اوقات افسانے کا آغاز درمیانی حصے سے بھی کیا جاتا ہے۔ پھر اس سے پہلے کا حصہ آغاز کے بعد بیان کیا جاتا ہے۔ کبھی افسانے کا اختتام

اور آغاز دونوں ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں۔ افسانہ داستان کے انجام سے شروع ہو کر درمیانی حصے میں پورا واقعہ بیان کرتا ہوا پھر اسی انجام پر ختم ہوتا ہے جہاں سے شروع ہوا تھا، جیسے ہاجرہ مسرور کی "کمینی" میں۔ اور کبھی کبھی تو آغاز اور انجام کے جملے ہی ایک جیسے ہوتے ہیں، جیسے قدرت اللہ شہاب کے "تلاش" میں۔ شروع سے آخر تک وقتی تسلسل کے ساتھ NATURAL ORDER میں بھی افسانے لکھے جاتے ہیں۔ داستان کا آغاز افسانے کا بھی آغاز ہوتا ہے اور انجام افسانے کا انجام۔ واقعات بھی تسلسل سے بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ ایک سادہ بیانہ رنگ ہے۔ کبھی ناول یا افسانہ حال سے شروع ہو کر آہستہ آہستہ ماضی کی طرف لوٹتا ہے۔ مثلاً: دھرم پرکاش آنند کے افسانے "یہ بھی وہ بھی" میں افسانہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب کیشو خود کشی کر چکا ہے، یا جیسے DAUPHNE DE MURIER کے ناول REBECCA میں۔ ربیکا مرچلی ہے، مانڈرلے جل چکا ہے، اب ڈی ونٹر کی بیوی مانڈرلے میں اپنی زندگی کے حالات بیان کر رہی ہے اور ساتھ ہی ساتھ ربیکا کی داستان کی تہیں بھی کھلتی جاتی ہیں۔ اس تکنیک میں خاص بات یہ ہے کہ اگرچہ ربیکا مرچلی ہے اور کوئی کردار اس کی داستان بیان نہیں کرتا، نہ ہی مصنف براہ راست اس کہانی کو سناتی ہے، پھر بھی یہ ربیکا کی داستان ہی معلوم ہوتی ہے۔ ربیکا سارے ناول پر سائے کی طرح چھائی ہوئی ہے۔ ڈی ونٹر کی دوسری بیوی کی داستان صرف ایک باریک سی جھلی ہے جس میں ربیکا کی زندگی کے سارے نقوش واضح دکھائی دیتے ہیں۔ ہر زبان پر ربیکا کا نام ہے۔ اس کے خط و خال مانڈرلے کے چپے چپے پر ثبت ہیں۔ ربیکا HAUNT کرتی ہوئی بلکہ زندہ معلوم ہوتی ہے۔ ایلی برانٹ کی "وڈرنگ ایٹس" میں بھی ناول اس وقت شروع ہوتا ہے جب ہیرڈن، کینٹھرائن، مرچلی ہے، بہت کلف چالیس سال کا ہو چکا ہے اور چند ہی دنوں میں مرنے والا ہے اور تھوڑی تھوڑی کر کے بہت کلف کی ساری داستان مسز ڈین (گھر کی نگراں) سناتی ہے۔ اس کا بچپن، اس کی مصیبتیں، بہت کلف ہے آتشیں محبت، محبت کی شکست اس کی موت! پھر کینٹھرائن کی بیٹی اور بہت کلف کے بیٹے میں محبت وغیرہ۔ اس کے بعد ناول پھر حال میں آجاتا ہے۔

لیکن اب افسانے کے آغاز اور انجام کا ایک الگ نظریہ ہے۔ پرانی کہانیوں اور ناولوں کے اختتام پڑھ کر ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی ختم ہو گئی، لیکن اب یہ احساس

آجلا ہے کہ زندگی پیچیدہ ہے۔ کوئی کہانی مکمل نہیں ہو سکتی۔ زندگی ایک نہ ختم ہونے والا تسلسل ہے۔ کہانی کا اختتام حد آخر نہیں ہے۔ داستان ہر مقام سے شروع اور ہر مقام پر ختم کی جاسکتی ہے اور ایسا ہر افسانہ پیچیدہ زندگی کا محض ایک ٹکڑا ہے۔ اسی لیے آج کے افسانوں اور ناولوں کا اختتام ایک نئے آغاز کی طرف اشارہ کرتا ہے، جیسا کہ ”آئندی“ کا اختتام۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال جان سین بک کا ناول GRAPES OF WRATH ہے۔ لاری میں سیلوں کا سفر طے کر کے وہ اس جگہ کام کی تلاش میں آئے ہیں۔ وہاں کام کرتے ہیں لیکن انہیں یہ کام چھوڑنا پڑتا ہے اور پھر وہ لاری میں سوار ہو کر نکل جاتے ہیں۔ ناول کے آغاز اور انجام میں لاری پر کام کی تلاش میں سفر جاری رہتا ہے۔ ”دورنگ ہائیٹس“ میں بھی اسی طرح کیتھرائن کی زندگی کے خاتمے کے باوجود ایک چھوٹی کیتھرائن موجود ہے جس کے لیے ناول کا اختتام اس کی زندگی میں ایک نئے باب کا آغاز ہے۔ اس کا لنٹن بھی مرچکا ہے لیکن اب وہ ارن شا سے شادی کر رہی ہے۔ دورنگ ہائیٹس پھر ارن شا خاندان کی ملکیت بن جاتا ہے۔ ان دونوں کے لیے یہ آغاز ہے۔ ایک جن جائے دجائے، پھر بھی جوت چلے۔ زندگی ایک نامنقتم دھارا ہے۔ اس کے آگے ہم کوئی بند باندھ کر کہہ نہیں سکتے کہ اوہ! زندگی اب ختم ہو گئی۔

قدیم افسانے زیادہ تر ایک ہی طرز پر لکھے جاتے تھے۔ یکے بعد دیگرے روز روز کے واقعات۔ دو پیرا گرافوں میں چند دنوں، چند مہینوں یا چند سالوں کا بھی وقفہ ہوتا تھا۔ لیکن اب افسانے ایک دن کے بھی ہیں، چند گھنٹوں کے بھی، بلکہ ڈور تھی بار کر کا ”ٹیلی فون کال“ پانچ منٹ کا ہے۔ ناولوں میں بھی کئی نسلوں کی یا کم از کم ایک مکمل زندگی کی داستان ہوتی تھی لیکن اب ناول صرف چند سال یا چند ماہ کا بھی ہو سکتا ہے، جیسے آڈس میکس کا مپووائنٹ کونٹر پوائنٹ یا داند او اسلیو سکا کا JUST LOVE یا کرشن چندر کا ”شکست“ جس کا زمانہ

صرف تین ماہ کا ہے یا جیسے ارنسٹ ہیمنگ وے کا FOR WHOM THE BELL TOLLS صرف تین دنوں کا ناول ہے اور جونس کا ”یولی سس“ اور ور جینا وولف کا ”مسز ڈیا لوے“ ایک ایک دن کے ناول ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ کئی نسلوں یا ایک مکمل زندگی کی داستانوں کے ناول نہیں لکھے جا رہے کیونکہ ان کی تعداد اب بھی زیادہ ہے۔ بلکہ بڑے پھیلاؤ پر ٹریلو جیس بھی ہیں۔ پربل بک کے ناول ”گڈ آرٹھ“، ”دی سنس“ اور ”دی ہوز ڈو انڈڈ“ ایک ہی گھر کی داستانیں ہیں۔ جان ڈاس یا ساس کی ٹریلو جی U.S.A. یا ٹالسٹائی کی

”رودڈ ٹوکیا لوارسی“ جو روسی خانہ جنگی اور انقلاب کی داستان ہے یا روسی انقلاب کی مکمل ٹریلو جی شو لو خوف کے تین ناول ”کوٹ فلورڈی ڈان“، ”دی درجن سائل اپ ٹرنڈ“ اور ”دی ڈان فلورڈی ہوم“ گور کی کے ”مدر“ میں اس تحریک کا آغاز تھا جب بیج بوئے جا رہے تھے۔ شو لو خوف کی اس ٹریلو جی میں درخت کے اگنے اور پھل پھول لانے تک کی یہ روسی داستان ہے۔

تین دن اور ایک دن کے ناول جدت طرازیں ہیں۔ آج اتنی قلیل مدت میں ناول کا مواد مہیا کرنا اس لیے ممکن ہو گیا ہے کہ موجودہ دور کی زندگی واقعات سے معمور ہے ہینگ دک کے تین دنوں کے ناول کو اتنا وسیع کینوس اسپین کی خانہ جنگی نے دیا اور پھر آج تو ”وقت“ کے متعلق یہ نیا نظریہ بھی قائم ہو چکا ہے کہ ماضی کا اثر حال پر پڑتا ہے۔ یہ ماضی حال سے زیادہ اہم ہے۔ ہمارے شعور میں چھپا ہوا یہ ماضی ہمارے حال پر اثر انداز ہوتا ہے۔ جونس نے ”یولی سس“ اور پر دست نے REMEMBRANCE OF THINGS PAST میں حال کے کینوس میں ماضی کی ایسی تصویر کشی کی ہے اور ماضی کو حال میں اس طرح سمویا ہے کہ سب کچھ حال میں گزرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، لیکن ان ماضی کی یادوں میں حال کا نشان کھو نہیں جاتا۔ ”یولی سس“ کا زمانہ ایک دن کا زمانہ ہے لیکن اس میں ساہا سال کے واقعات بھی ہیں۔ ہیرو کے ذہن میں ہم ان سالوں کی جھلکیاں دیکھتے ہیں۔ حال کے پردے پر ماضی اس طرح ابھرتا ہے جیسے ذہن میں ان گنت خیالوں کا سیال مادہ ابھر رہا ہو اور مادے کے یہ پگھلے ٹکڑے اوپر تیر کر آگئے ہوں۔ ”یولی سس“ ایک سفر ہے۔ ایک ہی دن میں کئی ملکوں اور کئی سالوں کا۔ لیکن یہ سفر ذہن کرتا ہے جسم نہیں۔ پر دست کا ناول تھوڑی سی مدت میں ایک مکمل زندگی کی داستان ہے؛ زندگی، جو ختم ہوتے ہوئے اپنے ماضی کا جائزہ لے رہی ہے۔

اتحاد زمان و مکان کے نظریے کی اب وہ اہمیت نہیں رہی۔ وقت اور مقام میں بڑا گہرا تعلق ہے۔ ایک خاص وقت میں ایک آدمی ایک ہی مقام پر ہو سکتا ہے اس لیے وقت کا تسلسل ٹوٹنے پر مقام کا تسلسل بھی ٹوٹ جاتا ہے۔ چنانچہ ”یولی سس“ کا ہیرو دوران ناول میں تو ”ڈبلن“ میں مقیم ہے لیکن ”ڈبلن“ کی گلیوں میں چلتے چلتے اس کا ذہن ماضی کی طرف چلا جاتا ہے اور وقت کے ساتھ مقام بھی بدل جاتا ہے۔ وقت ماضی، حال اور مستقبل۔ سب کچھ ہو سکتا ہے انسانی دماغ میں گزشتہ واقعات بھی سما جاتے ہیں، ماضی کی یادیں بھی محفوظ ہوتی ہیں اور نخیل

مستقبل کی طرف بھی لے اڑتا ہے۔

شعور کے بہاؤ اور ذہن کی عکاسی کے لیے کئی تکنیکیں استعمال کی گئی ہیں۔ اردو میں عسکری نے ”حرام جادی“ اور ”چائے کی پیالی“ لکھ کر اس کی بنیاد ڈالی۔ یہ دونوں افسانے چیخوف کے ”سکول مسٹرس“ اور ”سٹیپ“ کی طرز پر لکھے گئے ہیں۔ ”سکول مسٹرس“ اپنی تنخواہ لے کر اپنے گاؤں واپس آتے ہوئے اور ”حرام زادی“ کی نرس ایک زچگی کا کیس لے جاتی ہوئی سوچتی ہے اپنے حال کی زندگی، بے رونق اور بے کیف زندگی کی یکسانیت اور پھر گذشتہ زندگی کے متعلق۔ ”سٹیپ“ ”چائے کی پیالی“ جتنا داخلی نہیں ہے۔ ”چائے کی پیالی“ میں ڈول اپنے ہی متعلق سوچتی چلی جاتی ہے لیکن ”سٹیپ“ میں لڑکے کی سوچوں کے علاوہ گرد و پیش کی تفصیل بھی ہیں۔ اس لیے تکنیک کے اعتبار سے کرشن چندر کا ”حسن اور جوان“ ”سٹیپ“ سے زیادہ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ”دو فرلانگ لمبی سڑک“، ”عسکری کا“ ”کالج سے گھرتک“ اور دھرم پرکاش کا ”چریج گیٹ سے چوپائی تک“ بھی اسی تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ یعنی ان کے کردار شعوری بہاؤ کے تحت سوچتے چلے جاتے ہیں۔ ان میں خارجیت اور داخلیت دونوں کا امتزاج ہے۔

کبھی کبھی خیالات کی لہر آہستہ آہستہ چلتی ہے۔ ذہن اطمینان سے سوچتا ہے اپنے ماضی اور حال اور مستقبل کے متعلق۔ لیکن کبھی کبھی اس ندی میں طوفان بھی آجاتا ہے۔ دماغ میں خیالات کھولنے لگتے ہیں۔ ان میں کوئی تسلسل یا ٹھیراؤ نہیں ہوتا۔ جلیوں کی طرح کوند کر شدید ذہنی لمپل میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ اس وقت ذہن کی تصویر کچھ اور ہی طرح کی ہوتی ہے جس طرح آر۔ ایل۔ سٹیونسن کے ”مارخانم“ میں۔ ”مارخانم“ کے ابتدائی حصے میں مکا لڑ ہے، پھر قتل، پھر اس کے ذہن کا تصویری عمل؛ اس کے بعد ایک SOLILOQUY میں اس کے ذہن کی لمپل، طوفان، کشمکش اور خوف دکھایا گیا ہے۔ دستاویسکی CRIME AND PUNISHMENT میں بیشتر حصہ قاتل کے ذہنی کرب کی تصویر ہے۔

ماضی کو حال میں پیش کرنے کے بھی دو اندازے ہو سکتے ہیں جن سے دو الگ الگ تکنیکیں بن گئی ہیں، لیکن ان میں بڑا نازک سافرق ہے۔ پہلی تکنیک سے ذہن میں ماضی کا عکس یوں دکھاتے ہیں کہ جیسے ہونے لگتا ہو بہو تصویر اترتی چلی جائے۔ صرف وہی باتیں بیان کی جاتی ہیں جو ذہن میں آتی ہیں۔ مثلاً کسی پورے واقعے میں چند خاص خاص باتوں کا خیال آئے

تو انہیں کا ذکر کرتے ہیں۔ پھر ذہن اچانک کسی دوسرے واقعے کی طرف منتقل ہو تو پہلے واقعے کی کوئی تفصیل دیے بغیر دوسرے واقعے کا بیان شروع ہو جائے گا۔ اس کے لیے ایک مخصوص طرز تحریر ہوتی ہے۔ بیانیہ کی طرح اس میں تسلسل نہیں ہوتا، نہ چھتے مرتبہ جملے ہوتے ہیں۔ بلکہ ذہن میں آئے ہوئے بے ربط جملے۔ شعور کی زبان میں جیسے ذہن آپ سے مگو گفتگو ہو۔ ماضی اور حال میں کوئی حد فاصل نہیں ہوتی بلکہ گڈٹ ہو جاتے ہیں۔ حال سے ماضی، ماضی سے حال۔ جس طرف بھی چاہیں مواد کو موڑ سکتے ہیں اور واقعات کے بیان میں بھی وقت کا تسلسل لازمی نہیں ہوتا۔ پہلے کا واقعہ بعد میں اور بعد کا واقعہ پہلے بیان کیا جاسکتا ہے۔

دوسری تکنیک میں ماضی اور حال کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ ایک حد قائم کر دی جاتی ہے، جیسے ہی حال میں گزرتا ہوا کوئی واقعہ یاد دلانے وہیں حال کے آگے ایک لکیر کھینچ دی جاتی ہے اور ماضی کا وہ واقعہ بیان کیا جاتا ہے اور یہ واقعہ صرف ذہن اور کردار کی سوچوں میں محدود نہیں رہتا بلکہ زائد تفصیلات بھی بیان کی جاتی ہیں اور مصنف بیانیہ انداز میں خود یا کسی کردار کی زبانی بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ اس میں REFLECTION اور NARRATION دونوں کا امتزاج ہوتا ہے۔ واقعہ مکمل بیان ہونے کے بعد ماضی کی حدیں توڑ کر پھر حال میں داخل ہوتا ہے۔ اس تکنیک کی ایک نمایاں مثال گالزور دی کا ”سیب کا درخت“ ہے۔ افسانے کا آغاز حال سے شروع ہوتا ہے۔ بیوی پینٹ کرتی ہوئی کہتی ہے: ”یہاں سیب کا درخت ہوتا تو کتنا خوبصورت اور مکمل ہوتا۔“ اور پھر اس کا شوہر یہ جملہ سن کر اپنے ماضی میں چلا جاتا ہے جب کہ یہاں ایک سیب کا درخت تھا۔ کئی سال پہلے یہ جگہ اس کے لیے معنی خیز تھی۔ سیب کا درخت ان دونوں کے لیے یادگار محبت تھا۔ اس کے سائے تلے چاندنی راتوں میں کیسے سہانے لمحے گزرے تھے وغیرہ۔ اور پھر اس کی گزشتہ داستانِ عشق وغیرہ پوری تفصیل اور تسلسل کے ساتھ بیان کی گئی ہے۔ پھر شوہر اچانک حال کے ماحول میں بیدار ہوتا ہے۔ بیوی پینٹنگ ختم کر چکی ہے وغیرہ۔ حال میں دوبارہ آنے کے ساتھ ہی قاری بھی ماضی سے نکل کر حال میں آنکھیں کھولتا ہے اور چونک اٹھتا ہے۔

فن کاروں نے انسانی ذہنی دنیا کی سیاحت کی متنوع تصویریں بنائی ہیں۔ مثلاً ایک تصویر ”تلازم خیال“ کی ہے۔ ذہن میں کئی بے ربط خیال آتے ہیں لیکن ان میں تسلسل بھی ہوتا ہے۔ ایک خیال اور دوسرے خیال کے درمیان کوئی نہ کوئی ”کڑی“ ضرور ہوتی ہے۔ ایک یاد کے بعد

دوسری پھر تیسری۔ اور خیالات کا یہ سلسلہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے اور انجام اس مقام پر ہوتا ہے جب خود سوچنے والا بھی متعجب ہو جاتا ہے۔ خیالات کی یہ زنجیری پیش کش ایک الگ تکنیک ہے۔ اس میں پلاٹ اور کردار نہیں ہوتا بلکہ صرف سوچنے والا۔ یا ہو سکتا ہے کہ یہ سوچنے والا بھی نہ ہو بلکہ خود مصنف کا تلامذہم خیال پیش کیا جائے، جیسے قرۃ العین حیدر کے افسانے ”آہ اے دوست!“ میں۔ ”تلامذہم خیال“ سے ملتی جلتی ایک اور صورت ”سوریلزم“ بھی ہے۔ اس میں تلامذہم خیال کے برخلاف کسی خاص چیز کا تصور ہوتا ہے، کسی حقیقی چیز کا۔ لیکن سوریلزم ریلزم سے بھی پرے جاتی ہے۔ اس میں کوئی چیز حقیقت کے علاوہ کچھ اور بھی دکھائی دیتی ہے، جیسے چیونٹیوں کی قطار ہمارے پاؤں کے پاس رہینگی ہوئی ہمیں سرخ لاوے کی دھار دکھائی دیتی ہے کیونکہ یہ قطار دیکھ کر ہمیں چیونٹیوں کی بجائے سرخ لاوے کی دھاریں بہتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ جیسے کرشن چندر کی کہانی ”مثبت اور منفی“ ایک سوریلی تصویر ہے۔ تلامذہم خیال یا سوریلیست قسم کے خیالات افسانے میں کہیں کہیں آجائیں تو صرف اس کی وجہ سے ایک الگ تکنیک نہیں بنے گی، لیکن اگر سارا افسانہ خیالی تسلسل کا تصویری مرقع ہو تو یہ بجائے خود دو الگ الگ تکنیکیں ہوں گی۔ عزیز احمد کا ”بھوٹا خواب“ سوریلزم اور ایکسپریشن ازم کے امتزاج سے بنا ہے۔ نفسیاتی تجزیے میں خواب بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ خواب ایک خالص نفسی کیفیت ہے۔ اس میں ہمارے تحت الشعور کو بیدار کر کے واقعات دکھائے جاتے ہیں؛ ایسے خواب جو بیداری میں دکھائی نہیں دیتے۔

ایکسپریشنزم، اظہاریت یا باطن نگاری ایک بالکل ہی الگ قسم کی ذہنی کیفیات و تصورات کا اظہار ہے۔ یہ جونس یا پروست کے شعوری تسلسل STREAM OF CONSCIOUSNESS سے مختلف چیز ہے۔ یہاں ذہنی تصورات سے مراد محض خیالات ہیں؛ ماضی کے گرد و پیش کے مستقبل کے عام خیالات۔ لیکن ایکسپریشنزم میں ذہن خاص قسم کے تصورات دیکھتا ہے جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔ اس سکول کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار کو اپنے انفرادی محسوسات کا اظہار کسی ظاہری ذیلے سے کرنا چاہیے۔ اٹالوی مصنف کوئی پیرانڈیلو اس سکول کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔ اس سکول کے مقلد یہ کہتے ہیں کہ کردار کے اصول اندہ نظریے ان کے آرٹ کی صحیح تشریح کرتے ہیں۔ پیرانڈیلو کے دوستوں کا دعویٰ ہے کہ وہ کردار کے جمالیاتی اصولوں کے مطابق لکھتا ہے، لیکن سکاٹ جیمز کہتا ہے کہ یہ دعویٰ بے معنی ہے کیونکہ

جمالیات کے متعلق کر دے کی تھوڑی سی اس طرح کے آرٹ کا کہیں ذکر نہیں۔ اس فلاسفر نے ایکسپریشنزم کا لفظ الگ معنوں میں استعمال کیا تھا اور کر دے کا یہ نظریہ ہر فن کے متعلق ہے کر دے کے لیے ایکسپریٹیشن آرٹ کے ذہن میں آمد (INTUITION) ہے۔ آرٹسٹ کی نظر جب کسی چیز یا واقعے کو دیکھتی ہے تو اس کا تاثر ذہن میں قائم ہو جاتا ہے۔ یہ تاثر ہلکا ہونے کی صورت میں مٹ جاتا ہے لیکن کبھی کبھی ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ ایسے تاثر کو احساس، وجدان اور تخیل ذہن میں ہی ایک خوبصورت شکل دے دیتے ہیں۔ یہی اندرونی اظہار ہے۔ کر دے کا خیال ہے کہ اگر اس کا بیرونی اظہار الفاظ یا نقاشی کے ذریعے کیا جائے تو یہ آرٹ نہیں رہتا۔ کر دے فلاسفر تھا؛ اگر آرٹسٹ ہوتا تو یہ کبھی نہ کہتا۔ اسکاٹ جیمز کہتا ہے کہ کر دے نے آرٹسٹ سے مشورہ کیے بغیر آرٹ کے متعلق یہ نظریہ قائم کر لیا ہے، ورنہ آرٹسٹ تو یہ محسوس کرتا ہے کہ اسے دنیا کو کچھ دینا ہے۔ آرٹسٹ اپنے تجربات، مشاہدات اور تاثرات کو خوبصورت شکل دے کر اوروں تک پہنچانا چاہتا ہے، اس خوبصورت ذہنی تخلیق کو جسمانی شکل دے کر دائمی بنانا چاہتا ہے۔ کر دے کے خیالات جو کچھ بھی ہوں اب تو ایکسپریشنزم ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے جس میں ذہن ایسی تصویریں دیکھتا ہو جو حقیقت میں موجود نہ ہوں بلکہ اسے ایک طرح کی خواب بھر DAY DREAMING میں نظر آتی ہوں۔ اردو میں اسے سب سے پہلے لانے والے احمد علی ہیں۔ ان کی تازہ کہانیاں باطن نگاری اور رمزیت کے امتزاج سے بنی ہیں۔ خصوصاً "قید خانہ" اور "موت سے پہلے" سرریلیزم اور ایکسپریشنزم وغیرہ میں احساس کو بڑا دخل ہے۔ احساس تصور کرتا ہے، ورنہ دماغ کی معمولی حالت میں اس طرح کے تصورات نہیں آسکتے۔ ذہن کی آنکھ اسی وقت ایسی تصویریں دیکھ سکتی ہے جب اس پر ایک خاص کیفیت طاری ہو۔ احساس اور ذہن پر اس کے اثر کو احمد علی نے "قید خانہ" میں نہایت کامیابی سے پیش کیا ہے۔ "قید خانہ" میں احساس مجسم بن گیا ہے۔ اس افسانے کا کردار ایک حساس آدمی کا ذہن ہے۔ یہاں احساس کے زیر اثر نہ صرف ذہن سوچتا ہے اور نہ آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے۔ ذہن، جسم اور روح سب اس کرب ملکومی، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ "موت سے پہلے" ایک طرح کا رمزیہ بھیانک خواب ہے۔ (SYMBOLIC NIGHTMARE) رمزیہ ناول کا پیشرو امریکی ناولسٹ MELVILLE HERMAN ہے۔

آج بھی رمز نگار صرف مٹھی بھر ہیں۔ ان پر میلول کا نہیں کا فکا کا اثر پڑا ہے۔ احمد علی بھی اپنی حال کی تحریروں میں اسی سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ یہ آسٹریں ناول نگار رمزیت کو بہت آگے لے گیا ہے۔ آج کی رمزیت کا چشمہ کا فکا سے پھوٹا ہے۔ کا فکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوت تخیل بھی۔ وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی (DELIRIUM) کی حد تک لے جاتا ہے جس میں تصورات ایسے ہوتے ہیں جو ظاہری حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور اس کی اصلی فطرتوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ ”کاسل“ CASTLE تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کرناک جستجو بن جاتا ہے۔ اس میں ہمیں سطلی نہیں بلکہ عمیق اور گہری حقیقت نظر آتی ہے۔

ناول میں رمزیت کا استعمال کرنے والے جدید معنوں میں EDWAI اور REXWARNER ہیں۔ ایڈورڈ اپ ورڈ نے صرف JOURNEY TO THE BORDER میں رمزیت کا کامیابی سے استعمال کیا ہے، بعد کے ناولوں میں نہیں۔ ریچس وائرز کا ”ایرڈروم“ اس سلسلے کی بہت کامیاب کوشش ہے۔ اب رمزیت افسانے اور خاکے میں بھی آگئی ہے۔ افسانے میں اس کا نامندہ ولیم سیانسم ہے۔ سیانسم نے رمزیت کو تمثیل (ALLEGORY) کی حدوں سے ملادیا ہے۔ اس کی تصویریں صاف، شوخ اور روشن ہوتی ہیں۔ THE TOURNAMENT میں سیانسم نے فاشی قوتوں اور عوامی جنگ کو ایک ٹورنامنٹ میں ایک لال اور ایک کالی ٹینک کے ساتھ لڑائی کے طور پر پیش کیا ہے؛ آگ اور پانی کی لڑائی۔ کالی ٹینک انگارے اگل کر پھینکتی ہے اور لال ٹینک پانی کا جھاگ اڑا کر ان انگاروں کو پڑنے سے پہلے بجھا دیتی ہے۔ لال ٹینک کا سارا عملہ جل کر زخمی ہو جاتا ہے اور کالی ٹینک کی مکمل جیت ہونے ہونے کو ہوتی ہے کہ تماشائی ہی اٹھ اٹھ کر پانی کے جھاگ اپنے ہاتھوں میں لے لے کر جھاگ اڑانے لگتے ہیں اور کالی ٹینک سے شعلے برسنے لگتے ہیں۔ چند آدمی زخمی ہو کر گر جاتے ہیں تو دوسرے ان کی جگہ لے لیتے ہیں اور یہ لڑائی جاری رہتی ہے۔

اب سارے تماشائی اس میں شریک ہو جاتے ہیں۔ اب کے کالی ٹینک آدمیوں کے جسموں پر آگ برسا رہی ہے۔ آدمی گرتے ہیں لیکن فوراً ہی ان کی جگہ پر ہو جاتی ہے۔ جھاگ کے نیلے وہ ایک دائرے کی شکل میں بھاگ رہے ہیں اور ان شعلوں پر جھاگ پھینک رہے ہیں۔ آخر کار وہ اس شیطانی قوت کو زیر کر لیتے ہیں۔ آگ بجھ جاتی ہے اور کالی ٹینک

میں اتنا پانی بھر جاتا ہے کہ اس کے آدمی ڈوبنے کے خوف سے نیچے کود جاتے ہیں۔ کس بلا کی جذباتی مصوری ہے، کس حد تک کامیاب حقیقت نگاری!

مشہور نارویجی ناول نگار نٹ ہیمسن کے ناول HUNGER میں بھوک ایک دیوتا کے روپ میں پیش کی گئی ہے۔ بھوک کی نفسیاتی کیفیت۔ شدید بھوک کی حالت میں اس پر ایک طرح کی بے خودی DELIRIUM طاری ہے۔ وہ جاگ بھی رہا ہے اور اس کی جسیں جاگنے والوں کی حسوں سے بھی زیادہ بیدار ہیں۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ یہ ظالم دیوتا اس کا پیچھا کر رہا ہے اور اسے طرح طرح کی اذیتیں دے رہا تھا۔ تھامس مین کے ناول ”میجک مونٹین“ میں جدید انسان بردنی قوتوں کے پنجے میں دکھایا گیا ہے۔ ایک دماغ جو قدرت، تقدیر اور ماحول کے ہاتھوں بنا ہے ایسے کام کرتا ہے جو اسے کسی خوفناک مستقبل کی طرف لے جاتے ہیں۔ ”میجک مونٹین“ سوئٹزرلینڈ کے پہاڑوں کے ایک سینٹی ٹوریم کی داستان ہے۔ یہاں بیماری ہے اور بیمار ہیں۔ تھامس مین نے اسے جنگ سے پہلے یورپ کے سرمایہ دارانہ نظام کے لیے اشارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یورپ ہی نہیں بلکہ ساری دنیا میں ایسے خراب حالات پیدا ہو گئے تھے کہ جنگ ناگزیر ہو گئی تھی۔ HUG WALPOLE کے ناول THE SECRET

CITY میں بھی تخیلی رمزیت ہے۔ اس ناول میں بہت کامیاب کردار نگاری بھی ہے لیکن اس کی مخصوص خوبی اس کی فضا میں اشاریت اور رمزیت پیش کرنے کا فلسفیانہ انداز ہے۔ THE SECRET CITY جو بظاہر پیڑ و گراڈ ہے، وہ خوابوں کا گھر جس کی امیدیں مایوسیوں میں بدل گئیں، لیکن اصل میں THE SECRET CITY انسانیت کی امنگوں بھری روح، دنیا کے دکھے ہوئے دل کی علامت ہے۔ THE SECRET CITY انسان کا دل ہے، امیدوں اور امنگوں بھرا، حسین خواب دیکھنے والا، قسمت کی ضربوں سے ٹوٹا ہوا، لیکن مستقبل پر یہ بھروسہ رکھنے والا کہ آخر میں تجدید حیات RESURRECTION ضرور ہوگی۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے سر ریمیلزم، ایکسپریشنزم، سمبالزم وغیرہ میں احساس کو بڑا دخل ہے۔ ایک شدید احساس یا ایک خاص کیفیت یونہی بیانیہ انداز میں بیان کی جاسکتی ہے۔ ایک خاص کیفیت کو پکڑ لیا جاتا ہے، جیسے قدرت اللہ شہاب کے ”تلاش“ میں افسانے کا ”میں“ ایک خاص کیفیت میں ہے۔ ”گوراں چلی جا رہی ہے... جانے دو“ یہ گوراں کون ہے؟ کیوں آئی تھی اور کیوں پی جا رہی ہے؟ یہ سب بیانیہ انداز میں اسی ”میں“ کی زبانی بیان

کیا گیا ہے اور ایک شدید احساس سارے افسانے پر چھایا ہوا ہے۔ کیا اسے کبھی سچی محبت مل سکے گی؟ وہ ساڑھے بارہ سو روپے کماتا ہے اور انھیں روپوں پر ریچھ کر بیسیوں مائیں اپنی بیٹیوں کی نمائش کرتی ہیں اور وہ خود اس پر ناز و انداز صرف کرتی ہیں۔ لیکن کیا لڑکیاں صرف اس کے لیے اس سے محبت کریں گی؟ کیا انھیں صرف ہر مہینے ساڑھے بارہ سو روپوں کی ضرورت ہے اس کی نہیں؟ کیا اسے سچی محبت نہیں مل سکتی؟ پھر ایک دن ظہیر نے گوراں کے متعلق بتایا اور اسے محسوس ہوا کہ یہ گوراں، یہ طوائف ان شریف گھرانوں کی لڑکیوں کے مقابلے میں، جو اس کے ساڑھے بارہ سو روپوں کے لیے اپنا جو بن جھمکانی پھرتی ہیں، ایک ”اصلی“ قیمتی ہیرا ہے۔ گوراں جو محبت کے دلدلوں کو اپنی زندگی کا سرمایہ سمجھتی ہے۔ اس نے گوراں کو بلا لیا لیکن انجانے میں اس نے گوراں کے سامنے اپنے ساڑھے بارہ سو روپوں کا ذکر کر دیا۔ ”مہینے میں یہ ساڑھے بارہ سو روپے کس لیے ہے گوراں؟“ اور گوراں بھری ہوئی ناگن کی طرح اٹھ کر کھڑی ہو گئی: ”تم میرے سب سے بڑے گاہک ہو۔ تم بھی مجھے سچی محبت نہ دے سکے۔ تم، میرے سب سے بڑے گاہک!“ اور وہ چلی گئی۔ اس نے ساڑھے بارہ سو روپے کا لالچ دے کر گوراں کو بھی کھو دیا۔ افسانے میں اس کی اسی کیفیت کو پکڑا گیا ہے۔ اس نے گوراں کو بھی کھو دیا۔... گوراں چلی جا رہی ہے... جانے دو... اور یہ احساس اس پر پہلے سے بھی زیادہ شدت کے ساتھ حملہ کرتا ہے کہ کیا اسے کبھی سچی محبت نہ مل سکے گی؟

اور درجینا وولف کی دنیا بھی احساسات کی دنیا ہے۔ اس کے افسانوں میں احساسات جیسے کرداروں کے جسم کو چھوڑ کر خود ہی کردار بن جاتے ہیں۔ صرف احساسات اور کیفیات۔ مادہ اور جسم سے دور۔ درجینا وولف کی تکنیک اور اسلوب بیان ایسا ادبی آلہ ہے جو جس کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو بھی پکڑ لیتا ہے اور پڑھتے پڑھتے ہماری ساری حسیں بھی کچھ اس طرح بیدار ہو جاتی ہیں کہ ہم دیکھ سکتے ہیں، سن سکتے ہیں، محسوس کر سکتے ہیں، سوچ سکتے ہیں۔ وہ کرداروں کا فرق بھی ظاہری عمل اور گفتگو سے نہیں احساسات کے نازک سے نازک فرق کے ذریعے بتاتی ہے۔ اس کے کردار ایک جیسے ہوتے ہیں۔ ان میں صرف ناموں کا فرق ہوتا ہے۔ ان سب کی آوازیں ایک جیسی ہیں۔ وہ شعروں میں سوچا کرتے ہیں۔ ان کی سالیلو کو پسِ شعریت سے بھری ہوئی ہوتی ہیں۔ ان چیزوں پر ہمیں خود آرٹسٹ کے انتہائی حساس ذہن اور نادر شخصیت کا پر تو پڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ درجینا وولف کے ناول یا افسانوں میں بالکل ہی ہلکا سا پلاٹ ہوتا ہے

لیکن ان کی تاثیر کچھ ایسی ہوتی ہے جو چھوٹی سے چھوٹی اور نازک سے نازک تفصیل کو بھی جھپٹ لیتی ہے اور یہ تفصیلیں ترتیب وار نہیں بلکہ کرداروں کے ذہن میں آتی ہوئی بے ترتیب آزادی سے دی جاتی ہیں۔ درجینا وولف کی دنیا ٹھوس، کردار، پلاٹ اور بیان کی دنیا نہیں ہے بلکہ نفاست سے بنی ہوئی فضا، کیفیت، احساس، اشارے، شوخ، رنگین، اور روشن منظر نگاری۔ جن کے پیچھے زندگی کے حسن اور غم کا ایک دردناک احساس چھلکتا ہے۔ کی دنیا ہے۔

قرۃ العین حیدر بھی اس آزاد تکنیک کو اپنے افسانوں میں استعمال کرتی ہیں۔ درجینا وولف اپنے کرداروں کی نفسیاتی اور ذہنی کیفیات کا تجزیہ کرتی ہیں لیکن قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں خود لکھنے والی کی کیفیتیں، چھوٹی چھوٹی یادیں اور بکھرے بکھرے خیالات ہوتے ہیں۔ پھر منظر نگاری اور رومانی فضا۔ خیالات کا ایک آزاد تلازم۔ ان کے افسانوں میں بھی پلاٹ اور کردار کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ پلاٹ اکثر تو مفقود ہی رہتا ہے یا بالکل ہلکے جال کی طرح۔ کسی طرف کا توازن بگڑا اور ٹوٹ گیا۔ پلاٹ، توازن اور اتحاد، زمان و مکاں سے آزاد تکنیک اور پھر افسانے کی کوئی ہیئت نہیں ہوگی۔ لیکن یہ بکھری بکھری چیزیں ایک ہلکا سا مجموعی اثر ضرور پیدا کرتی ہیں۔ درجینا وولف کے افسانوں میں زندگی کے حسن اور غم کا احساس ہے تو قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں زندگی کی بے ثباتی خصوصاً اونچے طبقے کی بے روح اور کھوکھلی زندگی۔

آج کے ناولسٹ اپنے ناولوں میں ”حال“ کا اثر لانا چاہتے ہیں، جیسے یہ سب کچھ یہیں ابھی گزر رہا ہو۔ اسی وقت اور مقام میں، جہاں ناول کے کردار گھرے رہتے ہیں، پڑھنے والے کو بھی گھیر لیتے ہیں۔ وقت کے جدید نظریے کے مطابق تین قسم کے حال ہیں: ”ماضی کا حال“، ”حال کا حال“ اور ”مستقبل کا حال“۔ جو اُس نے یہ بتانا چاہا کہ وقت اور مقام کی حدیں مصنوعی ہیں۔ سب کچھ نسبتی ہے اور آرٹ کو اس رشتے کا آئینہ دار ہونا چاہیے۔ یہ ناولسٹ ہمیشہ متحرک وقت کی INTEGRITY کو قائم رکھنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ درجینا وولف کا مقصد اس متحرک وقت کو پکڑنا ہے جو زندگی کو اڑائے لیے جا رہا ہے۔ آڈس ہکلس نے بھی اپنے ناولوں میں وقت اور مقام کی ان مصنوعی حدوں کو توڑ کر ایک نئی اور جاذب تکنیک ایجاد کی ہے جس میں وقت اور مقام کا تسلسل بالکل ٹوٹ جاتا ہے۔ کوئی واقعہ پیش کرتے ہوئے یا کسی کردار کا ذکر کرتے ہوئے منظر کو یوں دیتے ہیں کہ پڑھنے والا حیران رہ جاتا ہے۔ چنانچہ ”پوائنٹ کونٹر پوائنٹ“ کے آغاز میں ایک پارٹی ہو رہی ہے میزبان لیڈی بٹانشا ماؤنٹ اور ہیرو دایٹر کا باپ جان بڈلیک

ایک جگہ بیٹھے باتیں کر رہے ہیں۔ اچانک آپ انھیں جوان دیکھیں گے۔ جوان، ایک دوسرے کے عاشق، ایک بستر میں لیٹے ہوئے۔ اس منظر کے ختم ہونے کے بعد آپ انھیں پھر پارٹی میں باتیں کرتے ہوئے پائیں گے۔ اسی طرح ابھی مصنف آپ سے کسی کردار کا تعارف کر رہا ہے لیکن دوسرے ہی پیرا گراف میں یہ کردار کسی اور مقام، ملک یا ماحول میں ہو گا اور آپ حیران رہ جائیں گے:

”ارے! یہ تو ابھی یہاں تھا۔“ لیکن کچھ دیر کے بعد آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ کردار وہیں ہے صرف مصنف اس کے ماضی کا واقعہ بیان کر رہا ہے یا چند لوگ ایک جگہ بیٹھے باتیں کر رہے ہیں۔ باتوں باتوں میں کسی واقعے کا ذکر آجائے گا۔ اچانک آپ اس ماحول میں چلے جائیں گے جہاں وہ واقعہ گزرا تھا۔ ذہنی تصورات اور شعوری بہاد کی عکاسی میں بھی اسی طرح ماضی میں حال اور حال میں ماضی گڈمڈ ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن یہ اس سے بالکل ہی مختلف چیز ہے۔ یہاں ماضی کے واقعات کرداروں کے ذہن میں نہیں گزرتے بلکہ مصنف بیان کرتا ہے، اس لیے پہلی تکنیک میں اچانک تبدیلی اس قدر حیران کن معلوم نہیں ہوتی۔ یہاں تو جیسے بس سوچ دب جاتی ہے اور آپ کہیں سے کہیں پہنچ جاتے ہیں۔ ماضی سے حال اور حال سے ماضی یا ایک جگہ سے دوسری جگہ کا منظر بدلنے میں ایک پیرا گراف سے دوسرے پیرا گراف میں کوئی کڑی یا کیفیت نہیں ہوتی۔ تشریحی جملے بھی نہیں ہوتے۔ بس جیسے آپ لفٹ میں ہوں اور وہ پلک بچکنے میں آپ کو دوسری منزل پر پہنچا دے اور پھر وہی لفٹ آپ کو دوبارہ نیچے لے آئے۔ یہ تکنیک بڑی جاذب ہوتی ہے اور اس میں ایک طرح کی ڈرامائی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ان کے ایک اور ناول EYELESS IN GAZA میں چار داستانوں کو جوڑا گیا ہے۔ چار داستانیں جو ہیر و کی زندگی کے چار حصوں کے متعلق ہیں۔ اس کے پچپن یعنی اس صدی کے پہلے دور سے، اس کے ادھم ہونے یعنی موجودہ دور تک۔ ان داستانوں کے بننے میں دھاگے ایک دوسرے میں سے گزرتے رہتے ہیں۔ مثلاً: ۱۹۰۲ء کے ایک واقعے کے بعد ۱۹۳۳ء کا ایک واقعہ لایا گیا ہے کیونکہ یہ واقعہ پہلے واقعے پر روشنی ڈالتا ہے اور یہ واقعہ اسی طرح اچانک ہماری آنکھوں کے سامنے ہوتا ہے اور مکمل اپنے مخصوص سینمائی انداز میں سوچ گھما کر ہمیں ۱۹۰۲ء سے ۱۹۳۳ء میں لے آتا ہے۔

یہ تکنیک اردو میں ابھی نہیں آئی ہے۔ محمد شاہین نے ”توہین“ میں اسے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس میں افسانے کے مواد نے توڑ موڑ کی گمنامی نہیں پیدا ہونے دی کیونکہ وقت اور مقام زیادہ تر ایک ہی ہیں۔ اس تکنیک سے ملحق جملہ ایک اور تکنیک

سومرسٹ ماہم کے افسانے RAIN میں ملتی ہے۔ اس میں کردار کا نام آتے ہی اس کا تفصیلی تعارف شروع ہو جاتا ہے۔ سارے کردار ایک ہی جگہ پر رہتے ہیں۔ یہ تکنیک ہکسلے کی تکنیک سے صرف اس حد تک ملتی ہے کہ کردار کے تفصیلی تعارف کے باعث پلاٹ کی تعمیر رک جاتی ہے۔ باقی امور میں یہ مختلف ہے۔ اس میں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ ایک کردار کی تفصیلی تعارف کے بعد افسانہ آگے بڑھتا ہے اور جوں جوں کردار شامل ہوتے جاتے ہیں افسانے کی تعمیر کے ساتھ ان کا تفصیلی تعارف بھی ہوتا جاتا ہے۔ افسانے کے آغاز ہی میں سب کرداروں کا الگ الگ تعارف نہیں ہوتا۔ مہوسودن کے افسانے ”آشیانہ“ کی بھی یہی تکنیک ہے۔ وہ کسی نئے کردار کی شمولیت پر اس کا تعارف کراتا ہے، شروع میں نہیں۔ ان دونوں تکنیکوں کا فرق ”آشیانہ“ اور مہندرناتھ کے ”جہاں میں رہتا ہوں“ میں واضح ہو جاتا ہے کیونکہ ان دونوں کا میدان اور کردار ایک ہی ہیں، لیکن یہ کردار ”آشیانہ“ میں پہلے طریقے سے اور ”جہاں میں رہتا ہوں“ میں دوسرے طریقے سے پیش ہوتے ہیں۔ ”جہاں میں رہتا ہوں“ کی تکنیک ”ہماری گلی“ کی سی ہے۔

آج افسانے کا مفہوم زیادہ وسیع ہو گیا ہے۔ آج کہانی پن ہی افسانہ نہیں، عروج اور موڑ بھی لازمی نہیں، اب خاکے اور رپورٹاژ بھی افسانے میں شامل ہیں۔ ”جہاں میں رہتا ہوں“ اور ”ہماری گلی“ رپورٹاژ کی طرح لکھے گئے ہیں لیکن یہ افسانے ہیں۔ خالص رپورٹاژ نہیں کرشن چندر کے ”پودے“ میں ملتا ہے، اگرچہ کرشن چندر نے اسے بھی بہت زیادہ افسانوی رنگ دے دیا ہے۔ سجاد ظہیر کا ”سینڈھر سیٹ روڈ“ بہت اچھا رپورٹاژ ہے۔ راما نند ساگر کا ”موت کے بستر سے“ بھی داخلی رپورٹاژ (SUBJECTIVE REPORTAGE) کی اچھی مثال ہے۔ یہ ڈائری ہے اور رپورٹاژ کی ایک صورت۔ فرق صرف یہ ہے کہ ڈائری میں صحیح تاریخ لکھی ہوتی ہے۔ آر تھر کونسلر کے ”سیپائنس ٹیسٹامنٹ“ کا دوسرا حصہ ”ڈائلاگ ورتھ ڈیٹھ“ بھی ڈائری کی صورت میں لکھا گیا ہے۔ اس کا مصنف سزائے موت کا حکم سننے کے بعد جیل میں اپنے احساسات کو قلم بند کرتا ہے ”موت کے بستر سے“ کا مصنف دق میں مبتلا ہوتا ہے۔ اسے یہ مرض جان لیوا محسوس ہوتا ہے۔ چنانچہ اس ڈائری میں بلا کی رقت، حسن اور گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ مغربی ادب میں تو رپورٹاژ کی بہترین مثالیں مل سکتی ہیں۔ طویل سفر نامے بھی ہیں، جیسے ہکسلے کا ”جیننگ پائیلیٹ“ یا سومرسٹ ماہم کا ”دی جنٹلمین ان دی پارلور“۔ افسانوی سائز کے رپورٹاژ کی بہترین مثال ہریجٹ کا ”ورکرز ڈیسیٹ“ ہے۔ اسی طرح طویل رپورٹاژ کی بھی کئی مثالیں ہیں۔ رپورٹاژ میں ان واقعات یا باتوں

کا بیان ہوتا ہے جو مصنف پریتی یا سامنے گزری یا کانوں سے سنی ہوں اور مصنف انہیں صیغہ متکلم میں خود ہی بیان کرتا ہے۔ کرداروں اور مقاموں کے نام بیشتر اصلی ہوتے ہیں لیکن افسانے میں بدل بھی دیے جاتے ہیں۔ رپورٹاژ داخلی بھی ہو سکتا ہے، یعنی واقعات کے ساتھ مصنف کے تاثرات بھی ہوتے ہیں لیکن واقعات گزشتہ کی وجہ سے اس میں ماضی کا صیغہ ہی استعمال ہوتا ہے۔ جب صیغہ حال کا استعمال ہو تو ایک جاذب اور دلچسپ تکنیک بن جاتی ہے۔ صیغہ حال کے باعث سب کچھ آنکھوں کے سامنے گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور افسانہ گویا مسلسل تبصرہ (RUNNING COMMENTARY) بن جاتا ہے۔ یہ افسانہ سچے واقعات پر مبنی بھی ہو سکتا ہے اور مصنف کی تخیل پیداوار بھی۔ ولیم سارڈین کے افسانے ”مسلسل تبصرہ“ کے سے معلوم ہوتے ہیں، جیسے وہ آلہ بکر الصوت کے سامنے کھڑا اپنے گرد و پیش کی گزراں زندگی کے متعلق بولتا چلا جا رہا ہو اور ان پر تبصرہ بھی کیے جا رہا ہو۔ ایسی کیفیات میں بسا اوقات بولنے والا بھی گم ہو جاتا ہے اور گزراں زندگی مسلط ہو جاتی ہے۔ بولنے والوں پر، مائکروفون پر، سب پر۔ بیدی کے افسانے ”دس منٹ بارش میں“ کی تکنیک بھی مسلسل تبصرے کی سی ہے۔ اس میں بولنے والا بھی موجود ہے جو اپنے گھر پر کھڑا سب کچھ دیکھتا اور بیان کرتا ہے: ”ابو بکر روڈ شام کے اندھیرے میں گم ہو رہی ہے رانا بھیگ رہی ہے“

جب سے افسانہ اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا ہے اس میں بلا کا تنوع، وسعت اور قوت آگئی ہے۔ افسانوی ادب ممتول اور آزاد ہو گیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمولینا چاہتا ہے۔ اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا، جن کی کوئی متناسب اور مکمل شکل نہیں ہوتی؛ وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا۔ افسانے کے حصوں میں بھی تسلسل لازمی نہیں۔ یہ حصے ایک مضبوط، مٹھوس اور مکمل اکائی میں گنڈھے ہوئے نہیں ہوتے۔ بکھرے ہوئے حصے، جن میں صرف کمزور تعلق ہوتے ہیں، افسانے میں جمع کیے جاسکتے ہیں۔ چند الگ الگ تاثرات صرف ہلکی سی مناسبت کی وجہ سے افسانہ بنائے جاسکتے ہیں۔ کبھی ان تاثرات کو ملا کر صرف ایک مرکب پیش کیا جاتا ہے، جیسے دیوندر ستیارتھی کا ”لال دھرتی“۔ آندھرا دیش کی ”لال دھرتی“ اس دھرتی کے لال آزادی کے لیے اپنا خون بہا کر اسے اور لال کر دیں گے، کرشنا دینی کی پیشانی پر سرخ کنکم، کرشنا دیوی کا رجولا ہونا، سرخ زمین، سرخ کنکم، سرخ خون۔ ان بالکل مختلف تاثرات میں

صرف ”رنگ کی سرخی“ ہی مشترک ہے اور ستیارتھی نے اختتام پر ان سب تاثرات کو ملا کر یکجا کر دیا ہے۔ یا جیسے قدرت اللہ شہاب کے ”سب کا مالک“ میں ایک ہی لڑکی کی مسلسل داستان ہے۔ مختلف اثرات کی مرکب داستان جن کو جوڑنے والی کڑی ”سب کا مالک“ ہے۔

کبھی کبھی ان پیش کیے ہوئے الگ الگ تاثرات کو ایک بار یک تار جوڑنا ہوا گزر جاتا ہے، جیسے کرشن چندر کے ”نکڑا“ اور احمد ندیم قاسمی کے ”مشن ہیرا“ میں۔ ”مشن ہیرا“ میں سات آٹھ الگ الگ تاثرات ہیں لیکن ان میں ایک مضبوط ہم آہنگ رشتہ ہے کیونکہ ہر تاثر ایک عورت کے متعلق ہے۔ یہ سات تاثرات عورت کے سات روپ ہیں اس لیے یہ سبھی زنجیر کی کڑیاں نظر آتے ہیں۔ لیکن ”نکڑا“ میں مختلف تاثرات ایک بالکل ہلکے اور باریک تار میں پرو دیے جاتے ہیں۔ یہ پانچ الگ الگ تاثرات جیسے ایک مرکز پر جمع ہیں اور وہ مرکز ”نکڑا“ ہے۔ ”نکڑا“ ان میں مشترک ہے اور ایک اور بات، وہی ہلکا سا تار: ”اچانک ایک اجنبیت کا احساس“۔

الزبتھ بون کے دو افسانوں A LOVE STORY اور A SUMMER NIGHT میں کئی آدمیوں کی زندگیوں کو جوڑ کر ایک بڑی تصویر بنائی گئی ہے۔ یہ تصویر مکمل نہیں بلکہ مختلف مقامات سے جڑی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہ آدمی ہر اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ایک چیز ہے ”پراناسٹرٹ“ جسے آپ ہر تصویر میں دیکھیں گے؛ ہر تصویر کا مرکزی آدمی یہ ”سٹرٹ“ پہنے ہوئے ہوگا۔ کرشن چندر نے ”غالیچہ“ میں بھی یہی تکنیک استعمال کی ہے لیکن اس میں وہ غالیچہ صرف ایک آدمی کے ساتھ رہتا ہے جو اسے اٹھائے اٹھائے مختلف شہروں، مختلف محفلوں، مختلف محبوبوں، مختلف دوستوں اور مختلف زندگیوں کے ساتھ منسلک دکھاتا پھرتا ہے۔ ان سبھوں کے قہقہے اور آنسو اس غالیچے میں جذب ہیں۔ غالیچے نے ان کی گفتگو سنی ہے اور کتنے ہی واقعات اور تجربات نے اس پر کشیدہ کاری کی ہے

سرت چندر جیٹرجی کے شاہکار ناول ”سری کانت“ میں کئی کرداروں کی الگ الگ داستانیں ہیں۔ ہر آدمی کی داستان ایک الگ باب میں بیان کی گئی ہے لیکن ”سری کانت“ ان سب داستانوں میں موجود ہے۔ وہ ایک WANDERER ہے جسے منازلِ حیات میں ایک ایک کر کے لوگ ملتے ہیں۔ ان لوگوں میں ایک اور بات بھی مشترک ہے کہ یہ سب سماجی اعتبار سے گرے ہوئے کردار ہیں اور سرت چندر عین ان کی روح کو آئینہ دکھا کر ثابت کرتے ہیں کہ دراصل یہ لوگ کس قدر رحم دل، پاک نفس اور ایشیا ربسم ہیں۔

تھارنٹن ولڈر کے ناول ”دی برج آف سان لوئی اے“ میں بھی یہی تکنیک ہے، یعنی ہر کردار کی الگ الگ داستان ہے لیکن یہ داستانیں کسی تاریخی منسلک، کسی زنجیر میں جڑی ہوئی ہیں۔ ”سری کانت“ کے برخلاف اس کے ہر باب میں دو دو آدمیوں کی داستان ایک میں بیان کی گئی ہے۔ ہر باب کی جوڑی ایک دوسرے کے لیے بالکل اجنبی ہے، صرف موت ہی انہیں ملا دیتی ہے۔ وہ ایک ساتھ مرے۔ اس کے پانچوں کردار ایک کردار پہلے مر چکا ہے پل پر سے گزر رہے تھے کہ پل پھانک ٹوٹ کر دریا میں گر پڑا۔ یہ پانچ آدمی کون تھے؟ کیا تھے؟ کس طرح کی زندگی گزار رہے تھے؟ ناول کے شروع میں یہ بتایا گیا کہ جب یہ حادثہ ہوا تو ایک پادری ان کے متعلق تفصیلی باتیں کرنے لگا۔ دراصل وہ پادری ایک کتاب لکھ رہا تھا جس میں وہ ثابت کرنا چاہتا تھا کہ خدا قہر سے اپنے گنہگار آدمی کو مارتا ہے یا اچھے آدمیوں کو اپنے پاس بلا لیتا ہے۔ اور مصنف نے ان داستانوں میں یہ دکھایا ہے کہ اس کی یہ کوشش کیسی احمقانہ تھی کیونکہ یہ پانچوں آدمی، جو اس حادثے میں مرے، اس دنیا میں تنہائی اور مصیبت کی زندگی گزار رہے تھے۔ اس دنیا میں ان کا کوئی نہیں تھا۔ رشتہ داروں نے منہ موڑ لیا تھا، دوست چھین گئے تھے، زندگی ایک بوجھ بن چکی تھی اور وہ بڑی مشکل سے اسے گھسیٹے جا رہے تھے۔ ”موت“ ان سب کے لیے ایک پیغام مسرت تھی۔ اچھا ہی ہوا کہ انہیں اس طرح اچانک موت آگئی، اور موت کے متعلق یہ احساس سب داستانوں میں مشترک ہے۔

عزیز احمد کا افسانہ ”مدن سینا اور صدیاں“ بھی اسی تکنیک میں ایک اچھوتا تجربہ ہے۔ عزیز احمد نے اس تکنیک کو وسیع کینوس میں استعمال کیا ہے۔ یہ داستانیں مختلف ملکوں اور مختلف صدیوں کی ہیں لیکن ان سب میں ایک مثلث ہے: عاشق، معشوق اور رقیب۔ یہ مثلث ہر دور میں اور ہر ملک میں مشترک ہے خواہ وہ ہندوستان ہو یا ایران ہو یا یونان، ماضی ہو، حال ہو یا... پھر عزیز احمد نے ان واقعات کے درمیان ایک اور ربط بھی قائم کیا ہے، یعنی تاریخی حوالوں سے بعض نتائج اخذ کر کے کرداروں کے نسلی سلسلے کو بھی ملا دیا ہے۔ قصہ گو دیتال سب داستانوں میں موجود ہے اور اس کا وہ سوال مشترک بھی: ”ان تینوں میں فیاض کون ہے؟“

یہ تو ہمیں الگ الگ تصویریں جن میں ایک یا چند باتیں مشترک تھیں۔ ایک اور تکنیک یہ بھی ہے کہ ایک ہی چیز کی مختلف زاویوں سے کئی قصا ویرلی جاتی ہیں۔ کئی زاویوں سے دکھانے

پر اس چیز کے مکمل خط و خال ابھر آتے ہیں اور یہ شبیہ تصویر سے زیادہ واضح ہوتی ہے۔
 فوٹو یا تصویر چٹے کاغذ پر کسی چیز کا صحیح نقش اور اس کی لمبائی چوڑائی تو دکھا سکتی ہے لیکن ابھار
 پیدا نہیں کر سکتی۔ لیکن بُت میں لمبائی چوڑائی کے علاوہ موٹائی بھی آ سکتی ہے اور گولائی بھی
 اور اس طرح وہ چیز اصل سے قریب تر ہو جاتی ہے اور فن کار اگر اپنے افسانے یا ناول میں کسی
 واقعے، مسئلے، کردار یا انسانی زندگی پر کئی زاویوں سے روشنی ڈال کر شبیہ پیش کرے تو وہ مصور
 سے آگے بڑھ کر بت تراش بن جاتا ہے اور ہمیتِ THREE DIMENSIONAL نکل آتی
 ہے۔ جوزف کازڈ نے زندگی کو بت تراش کی طرح پیش کرنے کے لیے یہ خاص تکنیک استعمال کی
 ہے، یعنی وہ مسئلے پر مختلف ذرائع سے شواہد حاصل کر کے روشنی ڈالتا ہے۔ اس کے ناول ”لارڈ جیم“
 کے ابتدائی چند ابواب میں مصنف کی طرف سے براہ راست داستان بیان کی گئی ہے، پھر داستان
 مارلو کے ہونٹوں سے سنائی دیتی ہے جو اسی ناول کا ایک کردار ہے۔ مارلو کے بیان میں نہ صرف اس
 کا اپنا زاویہ نظر ملتا ہے بلکہ بہت سے دوسرے لوگوں کا بھی اور اس سے ہمیں جیم کی ٹریجڈی کے کم
 از کم تین رخ نظر آ جاتے ہیں۔ اس تکنیک سے حقیقت کے سارے پہلو نمایاں ہو جاتے ہیں۔
 کازڈ نے اس انوکھی تکنیک کو ہر اعتبار سے اور ہر موضوع پر آزمایا ہے۔ کہیں بہت سے ممالک
 کے کرداروں کی شہادتیں جمع کر کے زندگی اور انسانیت کا ایک وسیع تر منظر پیش کیا ہے؛ کہیں
 چند واقعات کو بہت سے آدمیوں کی نگاہوں سے گزارا ہے؛ کہیں ایک کردار کو مختلف طریقوں سے
 پیش کیا ہے؛ جیسے ان کے افسانے ”مائیفون“ میں کیپٹن میکوپر کا کردار جسے مختلف زاویوں سے
 دکھا کر مجسم کر دیا گیا ہے۔

کرشن چندر کا مشہور افسانہ ”ان داتا“ بھی اسی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس افسانے میں مواد
 اور اسلوب نے مل کر ایک اچھوتی چیز پیش کر دی ہے۔ قحط بنگال پر کئی افسانے لکھے گئے ہیں اور
 ممکن ہے بعض افسانوں میں ”ان داتا“ سے بھی زیادہ تیکھا پن (POIGNANCY) اور گہرائی ہو
 لیکن جو چیز ”ان داتا“ کو منفرد اور ممتاز بناتی ہے وہ فن کار کی رسائی اور تکنیک ہے۔ ایک ہی
 مواد پر تین زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ قحط پر تین مختلف تاثرات کی عکاسی کی گئی ہے۔
 یہ تینوں حصے الگ الگ تکنیک میں ہیں۔ پہلے حصے میں خطوط؛ دوسرے میں مکالمہ، بیان اور عمل
 کا امتزاج اور تیسرے میں خود کلامی (MONOLOGUE) ہے۔ یہ افسانہ قحط کو ایک بڑے وسیع
 پیمانے پر پیش کر کے امتیازی حیثیت حاصل کر گیا ہے۔ وسیع پیمانے سے میری مراد یہ نہیں کہ اس

میں ہزار ہا افراد کی موتیں دکھائی گئی ہیں بلکہ یہاں تو قحط کے صرف ایک "شکار" کی کہانی ہے جو ان ہزار ہا افراد کا نمائندہ ہے اور وسیع ان معنوں میں کہ اس میں گرشن چندر نے قحط کے پس منظر میں ان تین انسانی طبقوں کی کھوج لگائی ہے جن کی تقسیم "روپے" نے کی ہے۔ ایک پخلا غریب طبقہ جن پر مصیبت کا مکمل دباؤ پڑتا ہے؛ دوسرا کچھ "اونچا" متوسط طبقہ جو مصیبت زدوں کے لیے جھوٹی ہمدردی دکھاتا ہے؛ تیسرا بہت ہی اونچا جو ریاکار ہے جو یہ ماننا بھی نہیں چاہتا کہ غریب دکھ میں ہیں مبادا اس پر غریبوں کی مدد کا بوجھ پڑ جائے۔ لیکن یہاں غیر ملکی قونصل کچھ دور از کار (FAR FETCHED) معلوم ہوتا ہے۔ اس فن کار کا ذہن رسا ضرور نظر آتا ہے جو ایک اہم زاویہ ہے لیکن باقی دونوں زاویوں سے بہت ہٹا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اگر تینوں یعنی پخلا، متوسط اور اونچا طبقہ ہی پیش ہوتے تو شبہ نہ ہو کہ نامکمل نہ رہتی۔ اب یہ معلوم ہوتا ہے جیسے بت تراش نے ایک پہلو تو مکمل کر دیا ہے لیکن دوسرے پہلو پر ذرا سا کام کر کے چھوڑ دیا ہے کیونکہ تینوں حصے ایک دوسرے سے بے واسطہ (MUTUALLY EXCLUSIVE) تو ہیں لیکن مجموعی طور پر مکمل نہیں ہیں۔ اگر تیسرے حصے میں ذخیرہ اندوز سرمایہ دار اور خون چوسنے والے لالچی بھی پیش ہوتے اور ادھر غیر ملکی قونصلوں کے ساتھ اپنے ملک کے تحقیقاتی کمیشن کے افسر بھی تو افسانہ زیادہ وسیع، ہمہ گیر اور مکمل نظر آتا۔

اسی طرح سہیل عظیم آبادی نے بھی اپنے افسانے "وقت کی بات" میں یہی "تینوں بعد" دکھانے والی تکنیک استعمال کی ہے۔ انھوں نے ایک مسئلے (یعنی چھوٹا نا پور کے غریبوں کا آسام کے چائے کے باغات میں کام کرنا) کو تین بلکہ چھ زاویوں سے دکھایا گیا ہے۔ اس تکنیک میں یہ ضروری نہیں کہ تین ہی زاویے یا پہلو ہوں کیونکہ تین زاویے تین پہلو اور تین بعد میں بڑا فرق ہے۔ ممکن ہے ایک یا دو زاویوں سے چوڑائی یا لمبائی تو دکھائی دے جائے لیکن گولائی یا موٹائی نظر نہیں آسکتی، صرف اس کا ایک حصہ ہی نظر آسکتا ہے۔ زاویوں کی تعداد اس امر پر منحصر ہے کہ زاویے سے اس چیز کا کتنا بڑا یا چھوٹا حصہ دکھائی دے سکتا ہے۔ آسام جانے کے بارے میں مختلف نظریے رکھنے والے تین طرح کے لوگ، پھر انھیں ماننے والے بھی تین طرح کے لوگ۔ اور سہیل نے ان چھ زاویوں سے سارے مسئلے کو گھیرنے کی کوشش کی ہے۔

اسی طرح بالکل مکمل چیز پیش کرنے کے لیے ایک اور انوکھی تکنیک بھی استعمال کی گئی ہے کہ ایک ہی داستان کئی آدمیوں کی زبانی بیان کی جاتی ہے۔ انگریزوں نے "ناستامارا"

میں تین آدمی ایک گاؤں کا قصہ سناتے ہیں: ایک بورھا، اس کی بیوی اور اس کا بیٹا۔ ترتیب یوں رکھی گئی ہے کہ ایک آدمی داستان شروع کرتا ہے، ایک خاص مقام پر پہنچ کر وہ رک جاتا ہے کیونکہ اسے بعد کی داستان کا علم نہیں ہوتا۔ چنانچہ دوسرا آدمی بعد کا قصہ شروع کر دیتا ہے۔ جب اس کی داستان ختم ہو جاتی ہے تو پھر پہلا آدمی اس داستان کو آگے بڑھاتا ہے۔ پھر دوسرا آدمی اس سلسلے کو اٹھالیتا ہے اور جو حصہ ان دونوں کو معلوم نہیں اسے تیسرا آدمی بیان کرتا ہے۔ اسی طرح ان تینوں کے بیان میں داستان پوری تفصیل کے ساتھ پیش ہو جاتی ہے۔

ٹیگور کے ایک ناول HOME AND THE WORLD میں بھی تین اہم کردار ہیں: لکھن، اس کی بیوی اور اس کا دوست سندیپ جو ان کے ساتھ رہتا ہے۔ یہ تینوں داستان کا ایک ایک حصہ اپنے خاص نقطہ نظر سے بیان کرتے ہیں، خارجی واقعات کے علاوہ داخلی محسوسات پر روشنی ڈالتے ہیں۔

اگرچہ مصنف براہ راست خود بھی داستان کے یہ سارے حصے سناسکتا تھا لیکن کرداروں کی زبانی یہ تکنیک زیادہ جاذب ہو جاتی ہے۔ ان پر گزری ہوئی داستان انہیں کی زبانی سننے سے داستان زیادہ دلچسپ اور حقیقی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ فانتا مارا کی جدوجہد میں فانتا مارا کی عورتوں نے جو حصہ لیا وہ بوڑھے کی بیوی سناتی ہے اور جوانوں کے سردار بیرارڈو کے آخری دنوں کی داستان جو بیٹا سناتا ہے۔

تکنیک کی ایک اور جدت طرازی یہ ہے کہ سارے افسانے میں مکالمے یا گفتگوئیں ہی ہوں۔ عام طور پر افسانے خالص بیان، مکالمے اور عمل کا امتزاج ہوتے ہیں اور کبھی کوئی عنصر کم، کبھی زیادہ۔ لیکن ایسے افسانے بھی ہیں جو تقریباً سارے کے سارے گفتگو میں ہی بیان کیے جاتے ہیں، جیسے ہیمنگوے کے "دی کلس" اور "ہلز لائک وائٹ ایفنٹس" یا غلام عباس کا لکھا ہوا "ناک کاٹنے والے"۔ اس تکنیک میں نہ صرف افسانے کا مواد سمیٹ لیا جاتا ہے اور موضوع کی اچھی طرح تشریح ہو جاتی ہے بلکہ مصنف کے اپنی طرف سے کچھ کہے بغیر صرف کرداروں کی باتوں اور لہجے ہی سے جذبات کی گہرائی اور اتار چڑھاؤ واضح ہو جاتا ہے۔

مصنف چند کرداروں کو ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ وہ آپس میں گفتگو کرتے ہیں اور ہم سنتے ہیں۔ ہم ان کی باتیں بالکل انہیں کی زبانی سنتے ہیں۔ مصنف پڑھنے والوں اور افسانے کے کرداروں میں بالکل شامل نہیں ہوتا۔ پڑھنے والے اور کرداروں کے درمیان مصنف کے

آجانے سے گفتگو کا انداز اتنا فطری نہیں رہتا۔ یہاں میرا مطلب انداز یا لہجے کے غیر فطری ہونے سے نہیں؛ اور نہ سائنس، آرٹ، ادب اور سیاست پر کرداروں سے طویل بحثیں کروانا ہے بلکہ مصنف کسی خاص مقصد کی تکمیل کے لیے کوئی خاص اثر پیدا کرنے کے لیے گفتگو کو ایک خاص رو میں لے جاتا ہے۔ اس کی نمایاں مثال ہمیں کرشن چندر کے ”پال“ میں ملتی ہے۔ مصنف کا مقصد فرانس کی تعیش پسندی، جھوٹی جمہوریت اور ہندوستان کے متعلق ان کے تاثرات بیان کرنا تھا۔ اگرچہ بظاہر سارے افسانے میں گفتگو ہی ہے؛ پال اور ڈور ہتھی کے درمیان، پال اور اس کے ہندوستانی دوستوں کے درمیان، لیکن یہ گفتگو اصلی گفتگو معلوم نہیں ہوتی بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے مصنف یہ باتیں کہلو رہا ہے اور گفتگو کو خاص رنگ میں بہا رہا ہے، موثر رہا ہے۔

کبھی ایک ہی آدمی (جو اکثر صیغہ متکلم میں ہوتا ہے) مختلف آدمیوں کو مخاطب کر کے باتیں کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ بھی اصلی گفتگو نہیں ہوتی کیونکہ پورے افسانے میں یہی ایک آدمی کام کرتا ہے۔ دوسرے یہاں یہ بھی ضروری نہیں کہ سب دوسرے آدمی اس کے سامنے موجود ہوں۔ ان کے متعلق یہ اس کے ذہنی خیالات ہوتے ہیں جو اس انداز میں ظاہر کیے جاتے ہیں جیسے وہ ان میں سے ہر ایک کو باری باری مخاطب کر کے کہہ رہا ہو۔ دھرم پرکاش آنند کا ”دلِ ناتواں“ اس تکنیک کی بہتر مثال ہے۔ ایک ہی آدمی مخاطب ہوتا ہے اور بولنے والا صیغہ متکلم میں بولتا ہے۔ اس میں پتہ نہیں چلتا کہ مخاطب کون ہے؟ ممکن ہے بولنے والے کے سامنے بیٹھا ہوا ہو۔ افسانہ پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم ہی مخاطب ہیں، جیسے منشی پریم چند کے ”شکوہ شکایت“ میں۔ لیکن کبھی کبھم مخاطب کا علم بھی ہو جاتا ہے، جیسے ڈور ہتھی پارکر کے ”لیڈی وددی لیمپ“ اور ”جسٹ اے ٹل ون“ میں مونا اور فرڈ مخاطب ہیں۔ یہ سب ”مالولاگ“ ہیں۔ ڈور ہتھی پارکر اس طرح کی تکنیکوں میں ایک ماہر کاریگر ہے۔ SOLILOQUY میں آدمی اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے۔ ”ٹیلیفون کال“ میں ایک لڑکی اپنے محبوب کے ٹیلیفون کرنے کا انتظار کر رہی ہے۔ اس انتظار کی انتہائی بیتابی کی تصویر سالی لو کوئی میں بہت اچھی کھینچی ہے۔ ”دی والرز“ میں ایک مرد لڑکی سے ناچ کی درخواست کرتا ہے اور وہ اس کے ساتھ ناچتی ہے۔ رقص کے دوران میں جو خیالات اس کے ذہن میں آتے ہیں وہ اپنے آپ سے باتیں کرنے کے انداز میں بیان کیے گئے ہیں۔ پھر درمیان میں کہیں کہیں دو ایک جملوں کے ذریعے ڈور ہتھی پارکر نے یہ بتایا ہے کہ کبھی کبھی ہمارے دلی احساسات اور خارجی اظہار میں کس قدر تضاد ہوتا ہے! ہم سوچتے کچھ اور

ہیں اور کہتے کچھ اور۔ تہذیب نے ہمیں ریاکاری سکھا کر ہم پر ملمع چڑھا دیا ہے۔
 درجینا دلف کے ناول WAVES میں اس کے مختلف کرداروں: برنارڈ، نیول، لونی،
 روڈا، جینی اور سومان کی دلی اور ذہنی کیفیات کا عکس جیسے سمندر کی لہروں پر پڑتا ہے۔ ہر باب
 کے شروع میں سمندر اور اس کی لہروں کا منظر یہ بیان کرتا ہے اور ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے
 یہ سب کردار باری باری ان لہروں کو اپنی داستانیں سنا کر اپنے دل کا بوجھ ہلکا کر رہے ہیں۔
 لیکن اس ناول میں وقت اور مقام کی ہم آہنگی کا صرف دھوکا ہوتا ہے۔ نقشوں، گھڑیوں اور
 ٹائم ٹیبل سے پتا چلتا ہے کہ یہ کردار ایک ہیں یا جدا جدا ہیں لیکن ”ظاہر“ اور ”باطن“ میں بہت
 فرق ہو سکتا ہے۔ WAVES کے یہ کردار جسمانی طور پر قریب رہ کر بھی ایک دوسرے سے دور
 ہیں۔ وہ اپنے آپ میں مگن ہیں لیکن ان کے دلوں میں ایک عجیب تنہائی اور دوری کا احساس
 ہے۔ لیکن جب وقت اور مقام انہیں ایک دوسرے سے جدا کر دیتے ہیں تو گزشتہ یادیں انہیں
 ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہیں۔

ایک اور تکنیک خطوں کی ہے۔ اگر ان افسانوں میں یہ ظاہر نہ کیا جائے کہ یہ خط ہیں تو مانو لاگ
 بن جاتے ہیں۔ ایک آدمی اپنی باتیں اور دوسروں سے کہی جانے والی باتیں تفصیل سے سناتا ہے۔
 اگر یہ باتیں کہی جائیں تو افسانہ مانو لاگ بن جاتا ہے، لکھی جائیں تو خط۔ مانو لاگ میں بیان کرنا
 یا خط کی صورت میں لکھنا بڑی آسان تکنیک ہے لیکن اس سے افسانہ بڑا اثر انگیز ہو جاتا ہے۔
 خط کی تکنیک میں ایک بے حد مؤثر، درناک اور گہرا افسانہ سیٹیفن زدینگ کا ”دی لیٹر فرام این
 ان نون وومن“ ہے جس میں ایک عجیب سی شدید محبت کا بیان ہے۔ بیان کرنے والی خود
 محبت کرنے والی ہے جو مرنے سے پہلے اپنے محبوب کو خط لکھ رہی ہے؛ اس محبوب کو جس
 کے لیے وہ ان بیسوں لڑکیوں میں سے صرف ایک ہے جن کے ساتھ اس نے چند راتیں
 گزاری تھیں۔ اردو میں یہ تکنیک زیادہ تر مہندر ناتھ نے اختیار کی ہے۔ ”چاندی کے تار“،
 ”طوفان کے بعد“ سب خط ہیں۔ اردو میں اس تکنیک کا بہترین افسانہ اختر انصاری کا
 ”لو ایک قصہ سنو“ ہے جو خط کے انداز میں بڑی کامیاب طرز ہے۔

اور ہجوم کی گفتگو کچھ اور ہی طرح کی ہوتی ہے: غیر منظم، بے ربط سی۔ کوئی اہم واقعہ یا
 منظر ہو تو ہجوم جمع ہو جاتا ہے۔ طرح طرح کے لوگ ہوتے ہیں اور طرح طرح کی باتیں کہیں
 سے ایک بات اٹھتی ہے تو دوسری طرف سے اس کی ایک الگ تاویل ہوتی ہے اور ان کی

آن میں آگ کی طرح سارے مجمعے میں پھیل جاتی ہے۔ جتنے منہ اتنی باتیں۔ لیکن یہ اتنی باتیں صرف ایک ہی چیز کے متعلق ہوتی ہیں۔ پھر CROWD BEHAVIOR کچھ عجیب سا ہوتا ہے جیسے وہ سب کسی جادو یا ہپناٹزم کے زیر اثر ہوں۔ ستیا رتھی نے اپنے کئی افسانوں میں اس گفتگو اور CROWD BEHAVIOR کو بڑی اچھی طرح پیش کیا ہے۔ ”ستلج پھر بھرا“، ”جوڑا سانکھو“ اور ”کانگریسی“ وغیرہ افسانوں کا کردار ”ہجوم“ ہے۔

لیکن ایسی تکنیکیں بہت کم ہیں جن میں صرف ”باتیں“ ہوتی ہیں۔ بیشتر تکنیکیں بیانیہ کی ذیل میں آتی ہیں۔ H. I. BATES کی اکثر کہانیاں خالص بیانیہ کی بہت اچھی مثالیں ہیں۔ خصوصاً ”بیرج“، ”بیوٹی آف ڈیڈ“، ”لو اسٹوری“ وغیرہ بیس کی کہانیوں میں وقت گھسٹا ہوا نظر آتا ہے۔ چلا جا رہا ہے، تھکے ہوئے مسافر کی طرح۔ راستہ ختم ہونے ہی میں نہیں آتا۔ آج گزرا، پھر کل، پھر پرسوں۔ وقت گزرتا جا رہا ہے۔ زندگی گزرتی جا رہی ہے۔

بیانیہ ایک دن کا بھی ہو سکتا ہے جیسے بلونت سنگھ کا ”دیمک“۔ کئی سال کا بھی جیسے لوی۔ بی۔ پیرانڈیلو کا ”وظیفہ“ (ANNUITY) یا چیخوف کا ”دی ڈارلنگ“۔ پیرانڈیلو کے افسانے میں بوڑھے کی سو سال تک داستان جاری رہتی ہے۔ چیخوف کی ”ڈارلنگ“ افسانے کے دوران میں تین چار شوہروں کو کھا جاتی ہے۔ بیانیہ ایک آدمی کا بیان بھی ہو سکتا ہے اور ایک آدمی پوری داستان یا اس پر گزرا ہوا ایک واقعہ بھی۔ اگر واقعات عمل اور گفتگو کا ایسا چناؤ ہو کہ اس سے آدمی کے کردار کا خاکہ کھینچ جائے تو یہ کیریکچر سیکم ہوگا جیسے بیدی کا ”زین العابدین“، کرشن چندر کا ”بھگت رام“، قدرت اللہ شہاب کا ”سینو گرافر“، کرسٹوفر اشروڈ کا SALLY BOWLES اور ایچ۔ ای۔ بیس کا ”مسٹر پین فولڈ“۔ بیانیہ ایک آدمی کی داستان بھی ہو سکتا ہے یا اپنے دامن میں ایک گاؤں اور ایک سالم شہر کو بھی سمیٹ سکتا ہے۔ غلام عباس کا ”آنندی“، اشروڈ کا ”نوکس“، اختر اورینوی کا ”کلیاں اور کانٹے“ اور احمد ندیم قاسمی کا ”ہیروشیما کے بعد“۔ ان سب افسانوں میں ایک مجموعی احساس ہے۔ ”آنندی“ میں ایک پورا شہر رستا بستاد کھایا گیا ہے؛ ”نوکس“ میں برلن کے ایک غریب، پچھلے متوسط گھر کی مکمل تصویر ہے اور برلن کی جھلکیاں؛ ”کلیاں اور کانٹے“ میں سینی ٹوریم، اس کے وارڈ، اس کے مریض اور اس کی نرسیں اور ”ہیروشیما

کے بعد "میں صرف شمشیر خاں ہی کی داستان نہیں بلکہ شمشیر کے گاؤں کی بھی داستان ہے جس کے امن اور خوشی کو سمندر پار والی جنگ نے برباد کر دیا تھا۔ سیدھے سادے کسان، جن کے لیے فصل اور بارش کے سوا اور کوئی اہم موضوع نہیں ہوتا تھا، اب چوپال پر جنگ کی باتیں کیا کرتے تھے۔ ایسے افسانوں اور ناولوں میں چند مرکزی کردار صرف پڑھنے والوں کی دلچسپی قائم رکھنے اور ان کی توجہ کا تار کھینچے رکھنے کے لیے پیدا کیے جاتے ہیں۔ ان کی زندگی کے واقعات بظاہر بڑے اور نمایاں نظر آتے ہیں کیونکہ وہ ہمیں قریب محسوس ہوتے ہیں، لیکن اس سے زیادہ اہم اور معنی خیز وہ وسیع منظر ہوتا ہے جو پس منظر میں کھینچا جاتا ہے: ایک گاؤں کا، ایک شہر کا، ایک ملک کا، ایک قوم کا، ایک تحریک کا، ایک دور کا اور کبھی کبھی ساری انسانیت کا۔

منظر کشی الگ ہوتی ہے اور بیانیہ الگ: بیانیہ صحیح معنوں میں کسی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ ہم بیانیہ کو بقول عسکری "کہانیہ" بھی کہہ سکتے ہیں۔ DESCRIPTION تصویر کشی یا منظر یہ بیان ہے۔

DESCRIPTIVE افسانوں میں "کہانی" نہیں ہوتی، جیسے بلونت سنگھ کا "پنجاب کا ایللا" یا اشک کا "کا کڑاں کا تیل" یا لیام۔ او۔ فلاؤٹی کا REAPING RACE جس میں فصل کاٹنے کا سین ہے۔ کرشن چندر کے ناول "شکست" میں یتری کے گھاس کاٹنے کا سین ہے۔ تصویر افسانوں میں منظر نگاری بہت ہوتی ہے داستان بہت کم۔ سارا افسانہ منظر نگاری میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے، جیسے کرشن چندر کا "گر جن کی ایک شام" یا اختر رائے پوری کا "کافرستان کی شہزادی"۔

کبھی کبھی سارا افسانہ تصویر کشی نہیں ہوتا بلکہ صرف افسانوی واقعات کے لیے ایک سماں باندھا جاتا ہے، ایک فضا تیار کی جاتی ہے۔ راما مند ساگر نے "دل کے خوں کرنے کی فرصت ہی سہی" میں اسی طرح کا بہت اچھا سماں باندھا ہے: ملاح کشتی کھے رہا ہے۔ چائے کے لیے سہارا میں پانی ابل رہا ہے۔ چپو پانی کی سطح کو کاٹ رہے ہیں اور شکارا پانی کے سینے کو چیر کر آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا ہے۔ ایک اور کشتی پارا گر رکتی ہے اور ایک نوجوان عورت کو زبردستی اس شکارے میں اتارا جاتا ہے۔ کشتی میں بیٹھے بیٹھے ہی اس عورت کا سودا ہو گیا ہے اور وہ ایک بوڑھے کے ہاتھ بیچ دی گئی ہے۔ اب اس بوڑھے کے ساتھ جانے کے لیے

اسے شکارے میں زبردستی اتارا گیا ہے۔ پہلے کانتا کے دل کا خون ہوا تھا اب ایک اور دل کا خون ہو گیا۔ اس تکنیک کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ دونوں کے خون ہونے کی داستانیں باری باری بیان کی گئی ہیں۔ ایک دل کے خون ہونے کی داستان شکارے میں سنائی جا رہی تھی کہ ایک اور دل کا خون ہو گیا۔ یہ دونوں داستانیں تمام شکل میں بیان ہوئیں تو افسانہ پھیکا ہو جاتا۔ دونوں داستانوں میں درد ضرور ہے لیکن پہلی داستان جذباتی ہو کے رہ جاتی ہے اور دوسری ایک نوجوان لڑکی کو ایک بوڑھے مرد کے حوالے کر دینا۔ بیسیوں بار دہرائی ہوئی فسر سودہ۔ داستان؛ لیکن اس افسانے میں یہ بالکل تازہ معلوم ہوتی ہے اور یہ داستانیں بر عمل جڑنے سے افسانے کو خوبصورت بنا گئی ہیں۔ شکارے میں دریا کے دوسرے کنارے تک پہنچنے سے پہلے ہی افسانے کی منزل آ جاتی ہے۔ ایک دل کے خون ہونے میں کتنی دیر لگتی ہے؟ اور کانتا بھی سینی ٹوزیم کے دق کے آخری درجے پر تھی، بس چند دنوں کی مہمان؛ لیکن یہی چند دنوں کی فرصت دل کے خون کرنے کی فرصت ہی تھی۔ زندگی ایک چھوٹا سا سفر ہے۔ یہاں کشتی زندگی کا اشارہ معلوم ہوتی ہے۔ چاہے کتنے دنوں کا خون ہو جائے لیکن یہ کشتی یوں ہی چلتی رہے گی۔

ایک اور تکنیک میں ماحول کا اثر کرداروں پر دکھایا جاتا ہے۔ ماحول اور کرداروں کے احساسات کی ہم آہنگی سے افسانے کی فضا مکمل تر ہو جاتی ہے۔ کیٹھرائن میسفلڈ کے مشہور افسانے BLISS اور علی عباس حسینی کے افسانے ”برف کی سل“ میں بر تھا اور جمیل کے فرط انبساط کو اتنی اچھی طرح بتایا گیا ہے کہ ہم اسے محسوس کر سکتے ہیں۔ بہار کی شگفتگی اور حسرت بر تھا کے انگ انگ میں سرایت کر گئی ہے۔ شادی کی حسرت بھری فضا جمیل کی نس نس کو پھر کا رہی ہے۔ احمد عباس نے چڑھاؤ اتار میں خارجی ماحول اور فضا کی تبدیلی کو احساسات کی تبدیلی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس افسانے میں خارجی فضا اور احساسات پر اثر کا موازنہ کیا گیا ہے۔ راستے کا چڑھاؤ اور اتار، جذبات کا چڑھاؤ اور اتار۔ چڑھائی خوش گوار تھی اور نرمل اور شیریں کے احساسات بھی بدل گئے۔ گورا ستہ وہی تھا اور شیریں اور نرمل کما رہی تھیں لیکن واپسی پر یہ راستہ اتار بن گیا تھا اور نرمل اور شیریں کے دماغ سے محبت کا پہلا نشہ اتر چکا تھا اور دماغ یہ سوچنے کے قابل ہو چکا تھا کہ ان دونوں کے رہن سہن میں کتنا فرق ہے، اس کا نباہ کیسے ممکن ہو گا؟

بیدی کے ”گرہن“ میں سماں بہت ہی اچھا بندھا ہے اور چاند گرہن کی فضا میں ہولی

کی داستان کس قدر مؤثر معلوم ہوتی ہے۔ خصوصاً افسانے کے آخری حصے میں شدت تاثر اپنی انتہا کو پہنچ گئی ہے۔ عورتیں تردیدی گھاٹ پر اشران کے لیے جا رہی ہیں؛ پھول، ناریل اور بتاشے سمندر میں بہا رہی ہیں؛ پانی کی ایک لہر منہ کھولے ہوئے آتی ہے اور سب پھول پتوں کو قبول کر لیتی ہے۔ ہولی اشران کے بہانے لایچ پر بیٹھ کر اپنے میکے چلی جانا چاہتی ہے۔ وہ اپنے سسرال سے 'ساس کے کوسنوں سے، شوہر کی ہوس اور درندگی سے بھاگ آئی ہے لیکن یہاں بھی ایکلی عورت کو دیکھ کر ہوس کی آنکھیں لال ہو جاتی ہیں اور ان آنکھوں سے گہرا کردہ بھاگتی ہے، بھاگتی ہے۔ اب گرہن پورا لگ چکا ہے لیکن حاملہ عورت پیٹ پکڑے بھاگ رہی ہے، بھاگ رہی ہے۔ دو آدمی اس کا تعاقب کر رہے ہیں: پکڑ لو، پکڑ لو۔ کہیں دور سے آوازیں آرہی ہیں: جھوڑو، جھوڑو۔ یہ ان دان لینے والے بھکاریوں کی آواز ہے جو چاند کو راہو اور کیتو کی گرفت سے چھڑانے کے لیے جھوڑو، جھوڑو کی آوازیں لگاتے پھرتے ہیں۔ ہولی پیٹ پکڑے ہانپتی کانپتی بھاگ رہی ہے اور فضا آوازوں سے گونج رہی ہے: پکڑ لو، پکڑ لو... جھوڑو، جھوڑو... پکڑ لو... جھوڑو...

آج کے ادیب نہ صرف نئی تکنیکیں ایجاد کر رہے ہیں بلکہ صدیوں کی پرانی تکنیکوں کو بھی نئے انداز اور نئے مواد کے لیے استعمال کر رہے ہیں۔ چنانچہ V. YAN نے اپنے ناول "چنگیز خاں" اور "باتو خاں" پرانے درویشوں کے قصوں کے سے انداز میں لکھے ہیں اور یہ انداز اس مواد کے لیے نہایت موزوں معلوم ہوتا ہے۔ عسکری نے "ذکر الہوز" کو پرانی خودنوشت سوانح عمری کا رنگ دے دیا ہے۔ اس رنگ میں، اس سنجیدہ بزرگانہ انداز میں یہ طنز کس قدر کامیاب ہے۔ حیات اللہ الفاری نے پرانی وضع کی دیو، پریوں کی کہانیاں لکھی ہیں: "کالادیو" اور "صاحب خول خول" "صاحب خول خول" چھوٹے بچوں کی زبان زد کہانیوں کی طرح لیکن اس پرانے خول میں انھوں نے گہری طنز کو چھپا دیا ہے۔

PAVELBAZ HOU کی مثالیں پرانے کتاب MALACHITE CASKET میں

FOLK TALES میں۔ یورپ کے پہاڑوں کے متعلق وہاں کے لوگوں میں جو بالکل پرانی کہانیاں مشہور ہیں اور بدتوں سے منائی جا رہی ہیں مصنف نے انھیں بغیر کسی ترمیم کے یوں لکھ دیا ہے جیسے اس نے "گرانڈ پائلیٹکو" سے سنی تھیں۔ مصنف نے پیش لفظ میں بتایا ہے کہ اگر غور کیا جائے تو ان ناقابل یقین باتوں کے پیچھے اصلی حقیقتیں چھپی ہوئی تھیں۔ یہ انوکھے

نام اصلی چیزوں کے لیے محض اشارے ہیں۔ چنانچہ ”مسٹرس آف دی مونٹین“ کی کہانیوں میں جابجا بڑی بڑی چھپکلیوں اور اسی نوع کے جانوروں کا ذکر ہے جو ان پہاڑوں میں رہتے اور اس مسٹرس کی فوج کے سپاہی ہیں۔ یہ COPPER ORE کے سوا کچھ بھی نہیں۔ رنگ اور وضع قطع میں COPPER ORE بالکل اسی طرح دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح یہ صرف FANTASY ہی نہیں بلکہ یورال پہاڑوں کی نہایت واضح داستان ہوگی جہاں تانبے، سونے اور جواہرات کے خزانے پوشیدہ تھے۔ تانبے کی کانوں اور کاریگروں کی تفصیلی اور مستند داستان کون جانے یہ ساری پرانی کہانیاں، بادشاہوں، پریوں، دیوؤں کی داستانیں جو نسلوں سے ہم تک پہنچتی ہیں، اپنے اندر کتنی حقیقتیں چھپائے ہوئے ہیں۔

گو تکنیک کسی فن پارے کے حسن کا ایک نہایت ضروری جزو ہے لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ محض تکنیک ہی کسی افسانے کو اچھا بنا سکتی ہے۔ جب تک مواد، اسلوب اور تکنیک میں ہم آہنگی نہیں ہوتی افسانہ فن پارہ نہیں بنتا۔ کسی اچھی تکنیک کو بے جوڑ مواد سے جوڑ دیا جائے یا اسے کوئی مبتدی استعمال کرے تو افسانہ یوں معلوم ہوگا جیسے ایک بد صورت کو بے ڈھنگے پن سے خوب صورت لباس پہنا دیا گیا ہے۔ فن کار اچھا ہو، تکنیک استعمال بھی اچھا ہو لیکن مواد اچھا نہ ہو مواد سے میرا مطلب موضوع یا حال نہیں ہے کیونکہ موضوع یا خیال کی اچھائی کے باوجود مواد خراب ہو سکتا ہے، تو اچھی سے اچھی تکنیک بھی بے معنی ہونے لگتی ہے۔ تکنیکی جدت جاذب ضرور ہوتی ہے لیکن اگر مواد معمولی ہو اور افسانہ صرف تکنیک کی خاطر لکھا جائے تو بے اثر ہو جاتا ہے۔ اب احمد عباس کے ”زندگی“ اور کرشن چندر کے ”غالیچہ“ ہی کو لیجیے۔ احمد عباس نے ایسی تکنیک استعمال کی ہے کہ اس سے ہمیں ایک عظیم اور شاندار چیز کی توقع ہو جاتی ہے۔ یہ تکنیک تو کسی ناول کے لیے بھی موزوں ہے۔ تین بالکل ہی الگ الگ چیزوں کو لیا گیا ہے: بچہ، بوڑھا اور شہر۔ پھر ان کی داستانیں باری باری سے اس طرح بیان کی گئی ہیں کہ پہلے بچے کی داستان شروع ہو کر ایک جگہ ٹوٹتی ہے تو بوڑھے کی شروع ہو کر ایک جگہ رک جاتی ہے؛ پھر شہر کی؛ پھر بچے کی داستان جہاں سے چھوٹی تھی وہیں سے جاری ہو جاتی ہے؛ پھر بوڑھے کی؛ پھر شہر کی۔ بچہ، بوڑھا، شہر۔ ان تینوں میں بظاہر کوئی مناسبت نہیں لیکن وہ چیز جو ان داستانوں میں مشترک ہے وہ یہ ہے تینوں زندگی اور موت کی کشمکش میں مبتلا ہیں۔ ان تینوں میں ایک اور چیز بھی مشترک ہے کہ ان کے دلوں میں موت سے بچ نکلنے، زندہ رہنے، بہتر

دنیا بنانے اور ایک بہتر دنیا میں زندہ رہنے کی تمنا ہے۔ پھر تینوں داستانوں میں زندگی موت پر فتح پاتی ہے۔ خیال بہت اچھا ہے، تکنیک بھی نئی ہے لیکن مواد اتنا ہلکا ہے کہ افسانہ سطحی معلوم ہوتا ہے اور تکنیک کا یہ بڑا سا خول اندر سے بالکل کھوکھلا دکھائی دینے لگتا ہے۔ ”غالیچہ“ میں بھی ایک نیا خیال اور ایک نئی تکنیک ہے۔ ”غالیچہ“ کے مالک کی زندگی مختلف ملکوں اور مختلف محبتوں میں گزرتی ہے۔ یہ غالیچہ ہر جگہ اس کے ساتھ رہتا ہے۔ فن کار شاید یہ بتانا چاہتا ہے کہ شہر، دوست، محبوبائیں بستی جاتی ہیں لیکن یہ غالیچہ اس کا مستقل ساتھی ہے۔ اس کی محبت کا خون جذب ہے، اس کی محبوباؤں کے آنسو جذب ہیں؛ اس پر اس کے دوستوں کی داستانیں، اس کے اپنے سارے تجربے کشید ہیں۔ لیکن یہ سب خوبیاں صرف تکنیک کا تجربہ کرتے وقت دھیان میں آتی ہیں ورنہ افسانہ پڑھتے ہوئے یہ اثر بالکل نہیں پڑتا۔ افسانہ پڑھتے وقت تو صرف یہ احساس ہوتا ہے کہ آخر یہ ہے کیا؟ فن کار کیا کہنا چاہتا ہے؟ یہ کیسے کردار ہیں؟ یہ کیسی داستان ہے؟

ایک ہی تکنیک کہیں کامیاب اور کہیں ناکامیاب بھی ہو سکتی ہے، جیسے قرۃ العین حیدر کے افسانے۔ ان کے ہر افسانے کی تکنیک ایک ہی ہے لیکن یہ تکنیک ”ہم لوگ“ اور ”پر واز کے بعد“ میں بہت زیادہ کامیاب ہے۔ یہ تکنیک بالکل آزاد ہے۔ کسی طرح کے توازن، تناسب، حدود، ڈیزائن اور پلاٹ سے آزاد۔ لیکن ”ایس دفتر بے معنی“ اور ”لیکن گوشتی بہتی رہی“ میں توازن بگڑ گیا ہے؛ اور ”رقص شرر“ میں توازن بگڑ گیا ہے کہ آخری اہم حصہ دوسرے غیر ضروری حصوں میں چھپ کر رہ گیا ہے۔

مواد معمولی ہو لیکن تکنیک اچھی ہو تو اس سے افسانے میں کچھ جاذبیت تو پیدا ہو جائے گی لیکن بہت اچھا افسانہ نہیں بن پائے گا۔ اس کے برخلاف مواد عظیم ہو، افسانے میں گہرائی ہو تو تکنیک کی طرف دھیان ہی نہیں ہوتا۔ عظیم مواد معمولی سی تکنیک میں بھی اپنا احساس عظمت برقرار رکھتا ہے۔ حیات اللہ انصاری کا ”آخری کوشش“ بالکل سیدھا سادہ بیانیہ ہے لیکن ہم اس کی گہرائی میں ڈوب جاتے ہیں اور اس افسانے کی عظمت اور گہرائی ہماری روح پر چھا جاتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود افسانے کی خوبصورتی اور جاذبیت کو بڑھانے میں تکنیک کو بہت بڑا دخل ہوتا ہے اور تکنیک کی ذرا سی کمزوری ایک بہت اچھے افسانے کے مجموعی اثر کو زائل کر سکتی ہے۔ اختر اور نیوی کا افسانہ ”تاریک سائے“ تفصیل

نگاری اور تصویر کشی کا شہکار ہے لیکن ایک ذرا سی تکنیکی خامی کی وجہ سے نامکمل ہو کر رہ گیا ہے، یعنی عرس کا قصہ جو آدھا بلکہ پوتا افسانہ ہے صرف ایک دن کا واقعہ ہے۔ پھر اس کے بعد فہمیدہ کی داستان کئی دنوں تک گھسٹتی چلی گئی ہے۔ صرف وقت کے لحاظ سے ہی یہ متوازن افسانہ غیر متوازن نہیں ہو گیا بلکہ فہمیدہ کو بعد میں سارے کرداروں سے الگ کر کے صرف اس کی داستان بیان کر دی گئی ہے اور افسانے کے اجتماعی احساس کو زبردست دھکا لگا ہے۔ آدھا افسانہ وسیع اور کشادہ ہے پھر یک دم تنگ اور محدود ہو گیا ہے۔ فہمیدہ کی داستان کو طویل کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ عرس کے بعد اس کے جاری نہ رہنے پر بھی افسانے کی ساری اہم تفصیلات آسکتی تھیں اور افسانے کے مقاصد میں کوئی فرق نہیں پڑ سکتا تھا۔ عرسوں کے برے اثرات، مذہب کی آڑ میں گناہ، فہمیدہ کی کردار نگاری اور نور اور زین جیسی جنچل لڑکیوں کے ذریعے فہمیدہ میں جنسی کھیل کھیلنے کا جذبہ بیدار ہونا۔ یہ سب کچھ تو وہیں دکھایا گیا تھا۔ افسانے کے دوسرے حصے کو بھی مختصر کر کے وہیں سمو یا جاسکتا تھا اور شاہ ہاشم جیسے پیروں اور پیرزادوں کے کر قوت دکھائے جاسکتے تھے۔ عرس کے موقع پر ہی فہمیدہ کے جنسی جذبات کو شدید طور پر بھڑکا دیا جاتا اور وہیں اسے ہسٹریا کے دورے پڑتے ہوئے دکھایا جاتا، یعنی اگر عرس کے دن ہی افسانہ ختم کر دیا جاتا تو بہت مکمل چیز پیدا ہو جاتی۔

دو کہانیاں ایک سی نہیں ہوتیں۔ دو طریقے ایک سے نہیں ہوتے۔ کہانیاں، جو مختصر قصوں کی طرح ہوتی ہیں؛ کہانیاں، جن میں عمل، رد عمل اور عروج یکے بعد دیگرے آتے ہیں، کہانیاں، جن میں افسانہ نگار کہیں دور، بلندی سے زندگی کا جائزہ لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے؛ کہانیاں جو ایسی معلوم ہوتی ہیں کہ بس زندگی سے تراش کر رکھ دی گئی ہوں اور فن کار نے کالٹے ہوئے ٹکڑے کے کنارے تک گھس کر صاف نہ کیے ہوں؛ کہانیاں، جو مبارزی یا رمزی ہوتی ہیں؛ کہانیاں، جو صرف تصویری ہوتی ہیں؛ کہانیاں، جن میں سوچا ہوا ذہن دکھایا جاتا ہے؛ کہانیاں، جو کچھ نہ کہتے ہوئے بھی سب کچھ کہہ جاتی ہیں؛ کہانیاں، جو محض رپور تاژ کے ٹکڑے ہیں۔ ان گنت کہانیاں ہیں اور ان گنت تکنیکیں۔

جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو فن کار اسے من و عن بیان نہیں کرتا بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے انداز کے متعلق سوچتا ہے اور یہیں حقیقت اور تخیل ہم آغوش ہوتے ہیں۔ موضوع اور تکنیک دونوں اہم ہیں لیکن تکنیک مواد کی غلام ہے، مواد تکنیک کا نہیں

الزبتھ بون کہتی ہیں: ”کہانی کے لیے ایک ایسا اثر چاہیے جو لکھنے والا شدت سے محسوس کرے اور اس پر لکھنے کے لیے مجبور ہو جائے۔ اس کے بعد نہایت سوچ اور محنت سے اسلوب شناخت کرے۔“

افسانے کی تعمیر میں تکنیک ایک بڑا ضروری جزو ہے لیکن مکمل اور خوبصورت چیز اسی وقت تیار ہوگی جب مواد اچھا ہو، اسلوب تحریر اور بیان اچھا ہو، فن کاران سب کو اچھی طرح گوندھے کہ یہ ہم آہنگ ہو جائیں اور اسے مصنوعی اور چابک دستی سے ڈھال کر ایسی مکمل اور خوبصورت شکل دے کہ مواد اور ہیئت میں کوئی فرق نظر نہ آئے اور ہم پڑھ کر یہ نہ کہیں کہ اس افسانے کا مواد یا تکنیک اچھی ہے بلکہ یہ کہہ اٹھیں: ”یہ افسانہ اچھا ہے!“

(معیار)



ممتاز شیریں

اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر

چیخوف اور موپاساں — مغربی افسانے کے ذکر کے ساتھ فوراً یہ دو بڑے نام ہمارے ذہن میں آتے ہیں۔ یہ دو نام — جو آج بھی مختصر افسانے کی تاریخ میں سب سے اہم مانے جاتے ہیں۔ اور سچ پوچھیے تو صحیح معنوں میں جدید مختصر افسانے کا آغاز چیخوف اور موپاساں ہی سے ہوتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ٹالسٹائی نے ایک مرتبہ چیخوف کو داد دیتے ہوئے کہا تھا: ”چیخوف روکی موپاساں ہے۔“

ٹالسٹائی نے تو یہ لقب ازراہ تحسین عطا کیا تھا لیکن آج، نصف صدی بعد دونوں فن کاروں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ان کی ادبی حیثیت کو جانچا جائے تو بہت ممکن ہے ہمیں یہ شبہ ہو کہ آیا چیخوف کے لیے ”روسی موپاساں“ لکھنا باعث تحسین ہے یا موپاساں کے لیے یہ زیادہ باعث فخر ہوگا اگر موپاساں کو ”فرانسیسی چیخوف“ کہا جائے۔

بہر حال وقت کے اعتبار سے موپاساں کو چیخوف پر تھوڑی سی اولیت حاصل ہے اور خود چیخوف کو موپاساں اور موپاساں کی حقیقت نگاری پسند تھی اپنے ایک افسانے A WOMAN'S KINGDOM میں انھوں نے موپاساں کا ذکر یوں کیا ہے (اس افسانے کا ایک کردار ایک دوسری کردار ایسا سے کہتا ہے:)

”موپاساں، عسزیز من موپاساں کو پڑھو۔ اس کے ایک ایک صفحے میں روئے زمین کی ساری دولت سے زیادہ تول ہے۔ اس کی ہر سطریں ایک نیا افق ہے... نرم و نازک رومانی محسوسات کے ساتھ ساتھ شدید، طوفانی، سنسنی خیز جذبات۔ شیطانی شہوت... نازک ریشوں کا جال...“

اور اپنا اس لفاظی کی دھند کے پرے صرف ایک چیز دیکھ رہی تھی: زندگی، زندگی، زندگی، مویا ساں کے ہاں زندگی ہے!

"زندگی مویا ساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے۔"
"چینوف زندگی سے بھی بڑو کر ہے، کیونکہ وہ زندگی کا عطر ہے۔"

مویا ساں براہ راست بات کرنے کا عادی ہے۔ صاف، سیدھے، تیز و تند انداز میں۔ مویا ساں نے یوں افسانے تخلیق کیے جیسے صفائی سے زندگی کے ٹکڑے کاٹ لیے جاتے ہیں۔ چینوف نے جیسے زندگی سے پرے ہٹ کر کہیں دور سے، ایک ترچھے زاویے سے زندگی کو دیکھا۔ یونہی بظاہر بے خیالی میں غیر اہم، سیدھے سادے واقعات سمیٹ لیے اور انہیں بغیر کسی شعوری قرینے اور ترتیب کے اپنے افسانوں میں پیش کر دیا، لیکن ان افسانوں میں زندگی یوں سمٹ آئی جیسے ان میں زندگی کا عطر پھرا گیا ہو۔

مویا ساں کے افسانوں میں تیز، بھڑکیلے جذبے ہیں، عمل ہے، تیزی ہے، آگ ہے۔ چینوف کے افسانے ایک "مدھر، نشیلی فنا" میں ملفوف ہوتے ہیں۔ ان میں عمل کے ساتھ ساتھ کیفیات اور احساسات ہیں۔ نازک گہرا احساس اور سارے افسانے پر کھرے کی طرح بچایا ہوا دھیمادھیماء غم اور لطیف مایوسی۔

مویا ساں کے پاس "جسم" ہے، چینوف کے پاس "روح"۔ یعنی مویا ساں کے ہاں وہ فطری، بیجانی جذبات اور PASSIONS ہیں جن کا تعلق جسم سے ہے اور چینوف کے ہاں انسانی روح کی تمیں۔

مویا ساں کے ہاں حقیقت سخت ٹھوس شکل میں ملتی ہے، چینوف کے ہاں یہ ایک

لے FAGNET نے یہ بات مویا ساں کی اہمیت کو نظر انداز کرتے ہوئے کہی ہے؛ اور ان معنوں میں کہ زندگی اور حقیقت کو، جیسی کہ وہ نظر آتی ہے، بالکل اسی طرح پیش کر دینا سہل نگاری ہے؛ اور مویا ساں کا اپنا کوئی فلسفہ، کوئی تصور حیات نہیں تھا جو حقیقت میں اور معنی پیدا کر سکے۔ لیکن اسی بات کو ہم تعریفی معنوں میں بھی لے سکتے ہیں کہ زندگی مویا ساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی تھی۔

سید ولیم جرار ڈی: "چینوف"

روشن، سیال، بہتی ہوئی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

موپاساں نے گویا تیز، گاڑھے رنگوں کی مصوری کی، چیخوف کے رنگ ہلکے، نرم اور لطیف ہوتے ہیں۔ SUBTLETY چیخوف کے فن کا کمال ہے۔

چیخوف اور موپاساں، ایک روسی دوسرا فرانسیسی، دو بڑی قوتیں ہیں جو مغربی افسانے پر، لہذا ہمارے افسانے پر بھی اثر انداز ہوئیں۔ دونوں برابر کے قد کے تھے۔ اگر ایک طرف چیخوف کے اچھے افسانوں THE PARTY, THE STEPPE, WARD NO. 6,

THE DARLING اور THE SCHOOL MISTRESS کو رکھا جائے اور دوسری طرف موپاساں کے اچھے افسانوں MAISON TELLIR, MADEMOISELLE

FIFI, BONLE DE SAIF کو رکھا جائے تو یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو گا کہ کس کا پڑا بھاری ہے۔ دونوں افسانہ نویس میں نئے اور نرالے طرز کے بانی اور موجد تھے۔ براعظم کے افسانوی ادب پر دونوں کا اثر برابر کا تھا۔ مگر دونوں کا اثر اپنی نوعیت میں متوازی نہیں مختلف بلکہ بڑی حد تک متضاد تھا کیونکہ دونوں صاحب طرز ادیب تھے اور مختلف طرز کے ادیب۔ چیخوف اور موپاساں کا ہمارے افسانوی ادب پر بھی زبردست اثر پڑا ہے۔ افسانے کے یہ دونوں طرز، جن کے یہ دو استاد ان فن موجد تھے اور جنہیں انہوں نے تکمیل تک پہنچایا بھی تھا، شروع ہی سے ہمارے افسانوی ادب میں رواج پائے، بلکہ ان دو مختلف طرز کے افسانوں کے سر فہرست نظر دوڑائیں تو ہم اپنے ادب میں بھی ایک موپاساں اور ایک چیخوف کو ڈھونڈ ہی نکالیں گے۔

موپاساں کو پہچاننے میں تو ہمیں چنداں دقت نہ ہو گی کیونکہ پہلا موپاساں کے طرز کا افسانہ نگار ہمارے ہاں منٹو کے سوا اور کون ہو سکتا ہے ؟

چیخوف کی البتہ جھلکیاں کئی ایک ادیبوں میں ملتی ہیں، مثلاً: بیدی، حیات اللہ انصاری، محمد حسن عسکری اور غلام عباس۔ خصوصیت سے چیخوف کے افسانوں کی فصاحت، رنگ و لہجہ بیدی کے ہاں پائے جاتے ہیں۔

منٹو اور بیدی، جو صف اول کے افسانہ نگار ہیں، ان دونوں کی تحریروں میں ہم وہ فرق واضح پائیں گے جو چیخوف اور موپاساں کا فرق ہے۔ فن شخصیت کا اظہار ہے موپاساں اور چیخوف (اسی طرح منٹو اور بیدی) انسان کی حیثیت سے ایک دوسرے سے بہت

مختلف تھے، چنانچہ فن کار چیخوف اور فن کار موپاساں کا فرق اسی فرق کا پر تو ہے۔
 منٹو اور بیدی کا فرق چیخوف اور موپاساں کی طرح رویے کا فرق ہے۔ منٹو کا رویہ اگر سسکی
 نہیں تو اپنے دوسرے دور کے افسانوں میں جب منٹو کو انسان کی انسانیت پر مکمل اعتماد تھا،
 وہ سسکی بالکل نہیں رہا، ایک حد تک سادی ضرور ہے۔ زندگی اور انسان کو اور انسان کے وحشیانہ
 ہیجانی جذبات عیاں کرنے میں اور اپنی تحریروں میں دھچکا پہنچانے میں منٹو کا رویہ موپاساں کی
 طرح تقریباً سادی ہے۔ اس کے برخلاف بیدی کا نہایت ہی ہمدردانہ اور مشفقانہ جیسے
 چیخوف کا۔

گو چیخوف کی نظر میں بھی زندگی میں اتنی ہی قنوطیت ہے کہ کوئی ادب قنوطیت میں زندگی
 کا مقابلہ نہیں کر سکتا اور اس نے کہا تھا: NO LITERATURE COULD OUTDO
 لیکن چیخوف کی نظر ایک معالج کی نظر تھی: "ایک
 معالج کے لیے دنیا میں کوئی چیز گندی نہیں۔ ایک ادیب کو چاہیے کہ اپنے داخلی، ذاتی نقطہ نظر
 کو چھوڑ کر ایک معالج کی سی معروضیت برتے اور یہ سمجھنے کی کوشش کرے کہ کوڑے کے ڈھیر
 بھی لینڈ سکیپ میں اتنی ہی اہمیت رکھتے ہیں اور انسان کے برے، وحشی، ہیجانی جذبات بھی
 اتنے ہی فطری ہیں جتنے اچھے اور نیک جذبات۔"

موپاساں کی نظر زندگی اور انسانی سیرت کو جانپنے میں بہت تیز تھی لیکن موپاساں کی
 بیش کش میں خارجیت، علیحدگی اور معروضیت تھی۔ ایک فن کار کی علیحدگی اور معروضیت چیخوف
 بس بھی تھی وہ لکھتے ہوئے اپنے موضوع میں ڈوب ڈوب جاتا تھا۔ اپنے کرداروں کے جذبات
 احساسات اور کیفیات کو اپنے آپ پر اس طرح طاری کر سکتا تھا جیسے وہ خود اس تجربے
 سے گزر رہا ہو۔ انسان کی حیثیت میں وہ اپنے کرداروں میں گھل مل جاتا تھا لیکن ایک فن کار
 کی حیثیت میں وہ علیحدگی برابر قائم رکھتا تھا جو ایک بڑے فن کار میں ہونی چاہیے۔ معالج
 کے رویے میں ہمدردی کے ساتھ وہ سائنسی معروضیت بھی درکار ہے جو ایسے مرض کا صحیح
 تجزیہ کرنے اور اس کا علاج کرنے میں مدد دیتی ہے۔ چیخوف کی سچی ہمدردی نے کبھی رقت
 اور جذباتیت کی شکل اختیار نہیں کی۔ چیخوف اور موپاساں میں وہ دونوں باتیں ایک ساتھ
 موجود تھیں جو ای۔ ایم۔ فارسٹر کی رائے میں ایک ادیب میں ایک ساتھ ہونی چاہئیں، یعنی
 جذبہ، علیحدگی اور معروضیت۔

زندگی کو دونوں نے سمجھا تھا۔ انسانی زلیست اور انسانی سیرت کی پیچیدگی، تنوع اور رنگارنگی دونوں کے حیطہ نظر میں تھی۔

جینوف نے زندگی کو بڑی آگاہی سے سمجھا۔ اس میں انسانوں کو سمجھنے کی بے پایاں صلاحیت تھی، انسانی مسرت کا عکس اتارنے کی نادر قدرت اور ہمدردی اور رحم کا بے پناہ جذبہ۔

موپاساں کو پڑھنے کے بعد بھی مجموعی طور پر انسان کی یہ تصویر مرتب ہوتی ہے کہ انسان میں بدی ہے، بد صورتی ہے، غلامت اور حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے۔ منٹو کے ہاں بھی، خصوصیت سے منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں، انسان کی یہی تصویر مرتب ہوتی ہے۔

منٹو کے موضوعات بھی موپاساں کی طرح انسان کے وحشیانہ، بیجانی جذبات سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنس، شہوانیت، ظلم، ایذا دہی، قتل و خون، تیز، بیجانی جذبات، غیر معمولی واقعات اور غیر معمولی لوکھے کرداروں کے ساتھ منٹو نے چونکا دینے والے افسانے تخلیق کیے۔ بیدی کے ہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات اور طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں۔ روزمرہ کے معمولی سے معمولی واقعات، عام جذبات و احساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں جینوف کا سلسلہ ہے اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دلکش بنا دیتی ہے۔ چنانچہ ان کے مشہور افسانے ”گرم کوٹ“ کو بھیجیے۔ اس افسانے کے متعلق یہ افواہ پھیلانی گئی کہ یہ گوگول کے ”اور کوٹ“ کا چربہ ہے۔ مجھے تو اس میں گوگول والی کوئی بات نہ نظر آئی البتہ نچلے متوسط طبقے کے ایک معمولی گھر اور اس کے افراد، ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں، محبتوں، دکھ درد اور مصیبتوں کی سچی، نرم، لطیف ہمدردانہ پیش کش میں جینوف کا رنگ چھایا نظر آتا ہے۔ یا پھر ”لاجونٹی“ میں عورت کی شبیہہ دیکھیے اس افسانے میں، جو فسادات سے متعلق اپنے انداز کا یکٹا افسانہ ہے، عورت کی روح کے تازک تاروں کو کس طرح چھوا گیا ہے! لاجونٹی کا شوہر ایک سیدل ہے اور اغوا شدہ عورتوں کو واپس لے آنے اور ان کے رشتہ داروں سے اچھا سلوک کر دالنے کی اس نے مہم اٹھا رکھی ہے۔ انسانی ہمدردی سے اس کا دل معمور ہے۔ وہ دل جو خود چوڑی

کھایا ہوا ہے کیونکہ اس کی بیوی بھی اغوا کر لی گئی ہے۔ وہ جب اسے واپس مل جاتی ہے وہ اس سے اتنا نرم سلوک کرتا ہے جیسے وہ کاپنج کی بنی ہوئی ہو اور ٹوٹ نہ جائے جیسے وہ لاجوئی ہو! اس کے پہلے ہی چوٹ کھائے ہوئے دس کوٹھیس نہ پہنچے اور اس کی زخمی روح تڑپ نہ اٹھے۔ اس کے واپس ملنے کے بعد وہ اپنی بیوی کو دیوی پکارتا ہے اور دیوی ہی سمجھتا ہے اور لاجوئی چاہتی ہے وہ اسے دیوی نہ سمجھے ایک کمزور عورت ہی سمجھے۔ اغوا کے دوران میں اس پر جو کچھ ہوتی تھی اسے سننے سے یوں گریز نہ کرے، اسے سن کر اس کے دل کا بوجھ ہلکا کرے اور اس کی زخمی روح پر مرہم رکھے۔

بیدی کے "لاجوئی" میں بھی وہی چیخونی کیفیت پائی جاتی ہے۔ چیخوف کا فن ایک طرح سے انسانی نفسیات کا فن ہے، لیکن نفسیاتی ان معنوں میں نہیں ہے جن میں پروست کا فن نفسیاتی کہا جاتا ہے بلکہ روح پر چھایا ہوا ہلکا سا غبار، درد کی ہلکی ہلکی میس، وہ ناقابل عبور خلیج جو انسان انسان کے درمیان حائل ہے؛ ساتھ ساتھ رہتے ہوئے بھی وہ دوری، وہ بیگانگی، وہ ناقابل بیان تنہائی جو انسان اپنے وجود اور اپنی روح میں محسوس کرتا ہے۔

لاجوئی بھی یہی تنہائی اپنی روح میں محسوس کرتی ہے۔

بیدی کے ہاں عورت یا لاجوئی ہے یا "گرم کوٹ" کی محبت کرنے والی بیوی ششی یا "گرہن" کی ستانی ہوئی ہندوستانی عورت ہوئی۔

منٹو کے ہاں وہ سوگندھی ہے، نیلم ہے، کلونت کور ہے، موزیل ہے۔ اپنے تیز جذبات کے ساتھ جاندار، پھڑکتی ہوئی؛ جس کے بیان میں وہی موپاساں والی کیفیت پائی جاتی ہے کہ اس تحریر کا کاغذ تک، جس پر اس کا ذکر ہو، تازہ گرم، گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔ "ہنگ" کی سوگندھی میں منٹو نے بھی طوائف کے اندر چھپی ہوئی عورت کو پایا ہے اور اس کی روح کو چھوا ہے، لیکن سوگندھی بھی ایک فطری عورت ہے۔ تیز جذبات والی، جو سیٹھ کی "ہنٹھ" کی توہین کا بدلہ مادھو کی توہین کر کے بیعتی ہے؛ اپنے جذبات کا بخار اس پر نکالتی ہے اور آخر میں سارے مردوں سے نفرت کے اظہار کے طور پر اپنے خارش زدہ کتے کو پہلو میں بیٹھائے سو جاتی ہے۔

منٹو کے ایک تازہ افسانے "سڑک کے کنارے" میں البتہ عورت کی روح ہی روح ہے۔ ایک عورت۔ ایک ماں کی زخمی، تڑپتی ہوئی روح! لیکن منٹو نے اس افسانے میں

بھی ایسا موقع پیدا کیا ہے کہ اس روح میں ایک طوفان ہے، ایک پھل مچی ہوئی ہے۔ اس کے برخلاف لاجوتی کی روح میں ہلکی ہلکی ٹیسیں ہیں جنہیں وہ خاموشی سے چپ چاپ برداشت کر لیتی ہے۔ چیخوف کی ڈارلنگ بھی منٹو کے ہاں جانی بن جاتی ہے۔

اور نچلے طبقے کا وہ سیدھا سادہ کردار، جو بیدی کے ”رحمان کے جوتے“ میں ہے، منٹو کے ہاں ”نیا قانون“ کا استاد منگو بن جاتا ہے۔

موضوع اور بنیادی رویے کے فرق کے علاوہ انداز پیش کش اور افسانے کی تکنیک میں بھی موپاساں اور چیخوف کے طرز الگ الگ ہیں۔

موپاساں کے افسانے زندگی سے کاٹے ہوئے ایسے ٹکڑے ہیں جو بذاتِ خود مکمل ہیں۔ ان میں ایک پلاٹ ہوتا ہے، ایک آغاز، ایک وسط، ایک ایسا منتہا جو افسانے کو واقعی اختتام تک پہنچاتے یا ایک ایسا چونکا دینے والا موڑ جس سے ایک ضرب کے ساتھ داستان کے ٹوٹ جانے کا احساس ہو۔ موپاساں کا افسانہ مناسب تراش، خراش، تعمیر اور فنش کے ساتھ مکمل مختصر افسانہ ہے۔

چیخوف کی حقیقت نگاری، جیسا کہ ولیم جرارڈی نے لکھا ہے، گول، ترگینف، دستا و سکی اور ٹالسٹائی کی حقیقت نگاری کی ارتقائی صورت ہے۔ حقیقت نگاری دراصل زندگی کے خاص خاص اور نمایاں خط و خال کو اخذ کرنے سے عبارت ہے ورنہ آرٹ کے فوکس کے باہر زندگی ایک بے کراں سمندر ہے۔ مبہم، دھندلی، بغیر کسی شکل، بغیر کسی ہیئت کے ایک بے پایا وسعت۔ چیخوف کے افسانوں میں زندگی ایک خاص ہیئت کی قید و بند میں جکڑی نہیں جاتی۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ چیخوف کے افسانے تکنیک اور ہیئت سے بالکل بے نیاز ہوتے ہیں، بلکہ یہ کہ ان میں ہیئت ہوتے ہوئے بھی محسوس نہیں کی جاسکتی۔

چیخوف کا فن اشارہ کا فن ہے۔ چیخوف کے افسانوں کے اختتام کسی بات کو انجام تک نہیں پہنچاتے۔ افسانے کے آخر میں چیخوف جیسے کچھ کہتے کہتے رک سا جاتا ہے اور ہمیں حیران چھوڑ کر ہم سے رخصت ہو جاتا ہے۔ بات ادھوری دیکھ کر پہلے تو ہم کچھ سمجھ نہیں پاتے، لیکن پھر ہمیں کوئی اہم، معنی خیز اشارہ، کوئی گہری حقیقت چھپی ہوئی مل جاتی ہے جس سے افسانے کا انجام خود بخود ہمارے ذہن میں تشکیل پا جاتا ہے۔ چیخوف کے افسانوں میں یہ ادھورے رہ جانے اور تکمیل نہ پانے کا احساس ہمیں ایک اور شدید احساس دلاتا ہے کہ یہ خارجی واقعات

جو پیش آتے ہیں دراصل بہت معمولی، غیر اہم اور چھوٹے چھوٹے ذریعات ہیں اور اس حقیقت کا، جسے زندگی کہتے ہیں، محض ایک چھوٹا سا جزو ہیں۔ کوئی چیز بذات خود مکمل نہیں۔

چیموف کے افسانوں میں شعریت بلکہ تغزل کی سی کیفیت پائی جاتی ہے اور چیموف کے افسانوں میں ترتیب اور تشکّل کا انداز موسیقی کا سا ہے۔

موپاساں کا افسانہ ہمارے ادب میں اپنی مکمل ارتقائی صورت میں (اسی طرز کا افسانہ ادھری جیسے افسانہ نگاروں کے ہاں اپنی خام، معمولی صورت میں ملتا ہے) منٹو کا افسانہ ہے۔ ہمارے ہاں منٹو کے سوا کسی اور ادیب نے موپاساں کے طرز کو اس کامیابی سے نہیں اپنایا۔ نہیں معلوم منٹو نے موپاساں کے اثر کو شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں۔ منٹو کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ منٹو کو بذات خود موپاساں یا کسی بھی مغربی ادیب کے اثر سے انکار تھا۔ یہ منٹو کی انا تھی اور یہ انا منٹو کو بھاتی بھی تھی، جو کسی کے اثر سے سراسر منکر تھی، ورنہ یہ قریب قیاس ہے کہ منٹو نے پہلے پہل رسالوں کے ردسی اور فرانسیسی نمبر مرتب کرتے ہوئے مغربی افسانے کے اثر کو قبول کیا ہوگا۔ چنانچہ منٹو کے ایک آدھ افسانے میں گورکی کا اثر بھی ملتا ہے۔ دیوندر ستیا رتھی نے اپنے منٹو پر طنزیہ افسانے ”نئے دیوتا“ میں یہ ظاہر کیا ہے کہ منٹو پر سامرسٹ مام کا بہت زیادہ اثر تھا، بلکہ مام سے زبردست ادبی عقیدت تھی۔ ممکن ہے موپاساں کا اثر بالواسطہ مام کے ذریعے پڑا ہو کیونکہ سامرسٹ مام موپاساں کے عقیدت مندوں اور مقلدوں میں سے ہیں۔ بہر حال منٹو پر موپاساں کا اثر شعوری ہو یا غیر شعوری، براہ راست ہو یا بالواسطہ منٹو موپاساں کے اس قدر قریب پہنچ گیا جہاں تک سامرسٹ مام کی بھی رسائی نہ ہوئی۔

منٹو نے بھی موپاساں کی طرح زندگی کا زہر اس طرح چکھا تھا کہ اس کی تلخی کام و دہن سے اتر کر قلب و روح تک پہنچ گئی۔ لیکن پھر بھی منٹو نے موپاساں کی طرح ہمیں یہی احساس دلایا کہ انسان میں بدی ہے، بد صورتی ہے، گندگی ہے، حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے۔

منٹو کو پڑھتے ہوئے بھی ہمیں وہی احساس ہوتا ہے جیسے موپاساں کے متعلق چیموف کے ایک کردار کو ہوا تھا: ”جیسے اینا صرف ایک ہی چیز دیکھ رہی تھی“
زندگی، زندگی، زندگی۔ منٹو کے ہاں زندگی ہے!

زندگی منٹو کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے!

چیخوف کا اثر بھی ہمارے افسانہ نگاروں نے شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں؟ یہ اندازہ لگانا مشکل ہے۔ چیخوف کا اثر سارے مغربی افسانے پر اتنا زبردست تھا کہ

THE LEAGUE OF FRIGHTENED اپنے مضمون JAMES T. FARREL

PHILISTINES میں لکھتے ہیں کہ چیخوف کی کہانیوں کا انگریزی میں ترجمہ مختصر افسانے

کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے، اور اگر کوئی ایک واحد اور زبردست اثر امریکہ، انگلستان اور سارے براعظم کے افسانوی ادب پر پڑا ہے تو وہ چیخوف کا اثر ہے۔ ہمارے ہاں چیخوف کا اثر نمایاں اور واضح طور پر کسی ایک افسانہ نگار میں ظاہر نہیں ہوا جیسا کہ مویا ساں کا منٹو میں، لیکن یہ زیادہ وسیع اور گہرا ہے اور ایک UNDERCURRENT کی طرح بہتا ہے۔

بیدی کے افسانوں کا رنگ اور لب و لہجہ چیخوف کا سا ہے، خواہ یہ اثر شعوری ہو یا غیر شعوری۔ اور محمد حسن عسکری نے، جو ہمارے ان معدودے چند ادیبوں میں سے ہیں جنہوں نے مغربی ادب کو پوری آگاہی سے سمجھا ہے، چیخوف کے شعوری اثر کا اعتراف کیا ہے۔

حسن عسکری اپنے مجموعے ”جزیرے“ کے دیباچے میں لکھتے ہیں :

”ایک چیز کے حسن کو میں نے واقعی اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے اور اتنے شدید طور پر کہ اس احساس کی لرزش جب چاہوں اپنے اندر پاسکتا ہوں اور وہ چیخوف کا افسانہ ”اسکول مسٹرس“ ہے۔ یہ خالص موسیقی ہے اور میں اس کوشش میں رہا ہوں کہ یہی نغمگی اپنے افسانوں میں پیدا کر سکوں۔ میرا افسانہ ”حرام جادی“ چیخوف کے اسی افسانے سے متاثر ہے۔ اس میں کچھ ہے تو اسے جمال ہم نشیں کا عکس ہی سمجھیے اور اسی طرح ”چائے کی پیالی“ کا خیال بھی مجھے چیخوف کے ”اسٹیپ“ سے پیدا ہوا تھا... لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسن معنوی ہو یا حسن شعوری سب روح کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔“

کرشن چندر کا ”حسن اور حیوان“ بھی چیخوف کے THE STEPPE کی طرز پر لکھا گیا ہے اور کافی کامیاب کوشش ہے۔ اس زمانے میں جب کرشن چندر نے پہلے پہل لکھنا شروع کیا تھا اور جو ہمارے نئے ادب اور افسانے کا ابتدائی زمانہ تھا، کرشن چندر نے مغربی افسانے

سے متاثر ہو کر کسی ایک نئے تجربے لیے، بلکہ ان کا ہر افسانہ ایک نیا تجربہ تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دور میں کرشن چندر نے بعض بہت اچھے افسانے لکھے۔ چنانچہ ”حسن اور حیوان“، ”پورب دیس ہے دلی“، ”دو فرلانگ لمبی سڑک“، ”زندگی کے موڑ پر“، ”گرجن کی ایک شام“، ”ان داتا“ اور ”بالکونی“ آج بھی کرشن چندر کے بہترین افسانے ہیں۔

کرشن چندر کے پاس ذہانت تھی، کسی چیز کا فوری اثر قبول کر لینے والا مزاج، ایک زود نویس، تیز رفتار قلم، چلتی ہوئی رنگین زبان جس سے انھیں اظہار میں کوئی مشکل نہ ہوتی تھی لہذا وہ جس مغربی افسانے سے بھی متاثر ہوئے اسی طرز کے افسانے کو فوراً اردو میں منتقل کیا۔ اس سے میرا مطلب یہ نہیں کہ کرشن چندر کے افسانے مغربی افسانوں کے چربے ہوتے تھے، بلکہ یہ کہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ مختلف طرز کے مغربی افسانوں سے بیک وقت اثر قبول کریں اور فوری طور پر انھیں اردو میں تخلیق کریں۔ اور یہی وجہ تھی کہ شروع شروع ہی میں ہر افسانہ ایک نئے طرز کا لکھ کر انھوں نے فوراً پڑھنے والوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لی لیکن کرشن چندر کا رویہ ان دنوں بھی، جب انھوں نے اپنے آپ کو کسی مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی سے وابستہ نہیں کر لیا تھا، ہمیشہ ایک صحافی سا رہا ہے۔ وہ کسی چیز کا اثر فوری لیکن وقتی طور پر قبول کرتے ہیں۔ فوری اظہار بھی ان کے لیے بہت آسان ہے۔ چنانچہ کرشن چندر سے یہ شاذ ہی توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ کسی چیز کی تخلیق کرتے ہوئے اس کرب سے گزرے ہوں گے جسے CREATIVE AGONY کہتے ہیں یا انھوں نے جس حسن کی تخلیق کی ہے وہ روح کے سانچے میں ڈھلا ہے۔ گو یہ حیات اور جذبات کو ضرور متاثر کرتا ہے۔

کرشن چندر نے کسی ایک مغربی ادیب یا کسی خاص تحریر کا اثر یوں قبول نہیں کیا کہ وہ ان کی روح کی گہرائیوں میں اتر گئی ہو، بلکہ انھوں نے وقتی طور پر مختلف طرز تحریر اور مختلف مغربی رجحانات سے دلچسپی لی۔ حتیٰ کہ کوئی نیا اور تکنیکی یا کسی اور طرح کا تجربہ کرنا ان کے لیے کھیل سا ہو گیا اور انھوں نے ”ایک سویری تصویر“ بھی کھینچی اور ایک افسانے میں الفاظ بدل کر نئی زبان بنانے کا صوتی تجربہ بھی کیا۔ یہ نہیں کہ ہم میں کوئی جیمس جوائس ہو گا جو ایروکر EARWICKER کے خواب میں آفاقی اور کائناتی اصولوں کی تحویل کرے گا اور کسی FINNEGANS WAKE کے لیے ایک نئی زبان کی تخلیق کرے گا۔ کرشن چندر کی یہ

کوشش تو بس ایک مذاق کی بات تھی اور یہ اپنی جگہ کوئی سنجیدہ کوشش ہی نہیں تھی۔ اسی طرح انھوں نے ”غالیچہ“ میں ایک پراسرار سی رمزیت پیدا کرنے کی کوشش کی جس میں کچھ تو ایڈ گرائلین پوکے ”پراسرار افسانوں“ مثلاً: PIT AND THE PENDULUM کی سی ذہنی اذیت کی پیش کش تھی اور کچھ کافکا کے انداز کو اپنانے کی کوشش۔

کافکا کی گہری رمزیت اور کافکا کا انداز اگر ہمارے ہاں کسی ادیب میں ہے تو وہ احمد علی میں ہے۔ ممکن ہے احمد علی کافکا سے شعوری طور پر متاثر نہ ہوئے ہوں اور اظہار کی مطابقت ادبی مزاج کی مطابقت کا نتیجہ ہو۔ چنانچہ ابھی ایک نئے فرانسیسی ادیب کی تخلیق AMINDAB کا کافکا کی تخلیقات سے موازنہ کرتے ہوئے ڈاں پال سارتر نے لکھا ہے کہ مصنف کو خود کافکا کے اثر سے انکار ہے، بلکہ اس کا یہ کہنا ہے کہ جن دنوں یہ تحریر ہوئی اس نے کافکا کو پڑھا تک نہیں تھا۔ تو پھر ڈاں پال سارتر کی رائے میں یہ مطابقت اور بھی حیرت انگیز ہے۔ کافکا کی جینس کچھ ایسی غیر معمولی اور یکتا تھی کہ وہ ایک MYTH ہی بنا رہا۔ عام ادیبوں کی رسائی سے بہت دور، ایک پیہم کشش اور ترغیب، ڈاں پال سارتر کے الفاظ میں:

“HE REMAINED ON THE HORIZON A PERPETUAL TEMPTATION. KAFKA COULD NOT BE IMITATED.”

لہذا کافکا کی فکر سے مناسبت اور کافکا کا سارموزی طریقہ اظہار، خواہ وہ شعوری ہو یا غیر شعوری، بہت بڑی بات ہے اور ایک مشابہ جینس کا تقاضا کرتی ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں میں احمد علی کی جینس غیر معمولی ہے اور وہ ہمارے وسیع تر۔ من افسانہ نگار ہیں گو وہ منٹو اور کرشن چندر کی طرح مقبول عام نہیں۔ منٹو کی تحریروں کی اپیل خاص و عام کے لیے یکساں تھی لیکن احمد علی کی تحریروں میں اپنی نوعیت میں ESOTERIC ہیں جنہیں معدودے چند ادب کا صحیح ذوق رکھنے والے ہی پسند کر سکتے ہیں۔

احمد علی کی رمزی تحریروں کے علاوہ دوسری تحریروں میں بھی ایک خاص پایہ اور مقام رکھتی ہیں لیکن احمد علی کا مخصوص لب و لہجہ اور رنگ رمزی اور فلسفیانہ ہے۔ رمزیت کو انھوں نے

م شروع ہی سے اپنا یا تھا۔ نئے ادب کی سب سے پہلی کتاب ”انگارے“ میں بھی ان کے افسانے سرریزم اور آزاد تلازم خیال کے مظہر تھے۔ ”پریم کہانی“ میں انھوں نے محبت کا فلسفہ پیش کیا۔ ”قلعہ“ میں سیاست کو بھی فلسفیانہ رنگ دیا۔ ”گزرے دنوں کی یاد“ میں انھیں وقت کی، ماضی کی، پراسرار، حیران کن آواز آئی۔ ان کے یہ افسانے بڑی شدت اور گہرائیوں کے حامل ہیں۔

احمد علی کی جن تحریروں میں خاص طور پر کافکا کی رمزیت اور طریقہ اظہار پایا جاتا ہے وہ ”قید خانہ“، ”ہمارا کمرہ“ اور ”موت سے پہلے“ ہیں جن میں کافکا کے افسانوں سے نہیں بلکہ THE CASTLE اور THE TRIAL سے مناسبت پائی جاتی ہے۔ فلکشن میں رمزیت کے پیشرو اگرچہ امریکی کلاسیکی ناول نگار ہرمن میل ول ہیں (موبی ڈک) جن کے لیے ساری دنیا ہی ایک سمبل تھی لیکن جدید رمزیت کا سرچشمہ کافکا ہی سے پھوٹا ہے۔ کافکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوت تخیل بھی۔ وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی کی حد تک لے جاتا ہے جس میں تصورات ایسے ہوتے ہیں جو ظاہری حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور ان کی اصلی فطرت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان میں سسطھی نہیں بلکہ عمیق گہری حقیقت ملتی ہے ”کاسل“ تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کرب ناک جستجو بن جاتا ہے : ایک وجود مطلق کی جستجو ! خدا اور انسان کے درمیان ایک صحیح رشتے کی جستجو ! ایک صحیح طرز زندگی کی جستجو۔ کافکا کے ہاں تلاش کی راہیں بظاہر آسان ہونے کے باوجود اتنی دشوار گزار ہیں کہ انسان جیسے بھول بھلیوں میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

احمد علی کے ”قید خانہ“ میں ایک انسانی روح جکڑی ہوئی ہے۔ ایک قید کے اندر دوسری قید ! دائرے تنگ ہوتے جاتے ہیں ! گھٹن بڑھتی جاتی ہے۔ حتیٰ کہ انسان کا جسمانی وجود ہی ایک قید ہے۔ ”قید خانہ“ میں احساس مجسم بن گیا ہے۔ اس افسانے کا کردار ہی ایک حساس آدمی کا ذہن ہے۔ اس احساس کے زیر اثر نہ صرف ذہن سوچتا ہے اور آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے۔ ذہن، جسم درج سب اس کرب، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے ہیں۔ اور ”موت سے پہلے“ ایک طرح کا بھیانک رمز یہ خواب ہے۔ اس میں THE TRIAL کی کیفیت ہے

کافکا کا ایک ”ماورائے ادراک حقیقت“ پر ایمان تھا۔ حقیقت۔ جس کی جستجو میں انسانی ذہن و روح بھٹکتے ہیں لیکن جو انسان کی رسائی سے بہت دور ہے۔

اسی حقیقت کی تلاش میں میل دل نے بحر بے کراں کی وسعتوں میں سفر کیا اور عمیق، وسیع و عریض سمندر کو گنج معانی اور ان راز ہائے سر بستہ کا سمبل بنایا جن کی تلاش میں انسانی عقل بھٹکتی پھرتی ہے۔ ”موبی ڈک“ کے کپتان (اہب) کو اس بحر بے کراں میں اتنی دور جانے کی سوچھی جہاں کسی اور سیاح کی رسائی نہ ہو۔ اور وہ ایک ناقابل شکست، ناقابل فہم، ایک OPAQUE دبیز سفیدی (جس کی سفید و صیل پھیلی سمبل ہے) سے ٹکرا کر فنا ہو گیا۔ میل دل کی PROPHECY میں ایک حقیقت مطلق کی جستجو اور زندگی کے معانی پانے کی کوشش انسان کو فنا تک لے جاتی ہے۔

اسی FATALITY کا احساس کافکا کے ہاں بھی ہے۔

جہاں احمد علی کے ادبی مزاج نے کافکا کی گہری رمزیت میں یگانگت محسوس کی وہاں عزیز احمد نے ایملی زولا کی نیچریت اور غیر مشروط حقیقت نگاری میں کشش پائی۔ لیکن زولا کی یہ نیچریت اور ریلزم NANA میں کچھ اور ہے EARTH میں کچھ اور۔ جب زولا نے NANA کے لیے ایک ایسی موت تجویز کی جس سے اس کے شفاف، بے داغ حسن پر اس کے گناہ کی گندگی اور باطن کی سڑاندھ اُبل پڑے تو زولا نے ایک اسپیشلسٹ کے پاس سے چیپک کی کیس مہٹری منگوائی اور ایک ایسے کیس کا خھو صیت سے بغور مطالعہ کیا جس میں بدترین قسم کی چیپک سے موت واقع ہوئی تھی اور اس کیس کی ساری تفصیلات سے نانا کی موت کی تصویر کھینچی۔ ظاہر ہے کہ جب حقیقت نگاری اس حد تک STUDIED ہو تو اس میں فطرت کی وہ بے پناہ، غیر ارادی سی بے ساختگی کہاں پائی جاسکتی ہے؟ لیکن زولا کے EARTH میں فطرت نگاری اس بلا کی ہے کہ اس میں زندگی دھڑکتی، زرخیز دھرتی کی کوکھ سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

عزیز احمد فطرت نگاری کے قائل ہیں۔ واقعات اور کردار زندگی میں جیسے ہیں، جیسے گزرے ہیں انہیں اسی طرح پیش کرنے کی انہوں نے کوشش کی ہے۔ وقت کے سلسلے، واقعات کے تسلسل اور افسانے کی تعمیر میں بھی ان کا انداز فطری ہے گو کبھی کبھی ان کی یہ حقیقت نگاری STUDIED معلوم ہوتی ہے۔

عزیز احمد کا اپنا کہنا ہے کہ وہ آڈس ہیکلے سے بھی متاثر ہیں۔ ہیکلے، سائنسی علوم سے

واقف، ذہین، سنجیدہ اور اٹلکچوئل ہکسلے، کارویہ ایک فن کار سے زیادہ ایک اٹلکچوئل کا ہے۔ فلکشن ان کے لیے بعض IDEAS اور اصولوں کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ ان کی تحریریں یا تو ALLEGORIES ہیں جیسے THE BRAVE NEW WORLD یا APE AND ESSENCE یا ان کے ناول NOVEL OF IDEAS کے تحت آتے ہیں اور ان کے کردار مختلف خیالات اور تصورات کے منظر ہوتے ہیں۔ چنانچہ ان کے ”پوائنٹ کاؤنٹرپوائنٹ“ مارکس ریپیٹن اور فلپ کوارلس خود مصنف کی شخصیت کے دورخ ہیں جو مجسم کر دیے گئے ہیں ان کی مقسوم انما کے دو مظاہر۔ ALTER-EGOS۔ دو اصلی کرداروں میں اتنا تفاوت نہیں ہوتا، دو کردار ایک دوسرے سے اتنے آزاد نہیں ہوتے، اتنے مکمل طور پر ایک دوسرے کی ضد نہیں ہو سکتے جیسے کہ فلپ کوارلس اور مارکس ریپیٹن ہیں۔ یہاں دو مختلف اور متضاد میلانات کو بڑھا چڑھا کر انھیں مجسم کر دیا گیا ہے۔ فلپ کوارلس کی عقلیت اور منطق حد سے تجاوز کر گئی ہے، حتیٰ کہ اس کے فطری جذبات اور حسیں بھی عقل و دماغ کے تابع ہیں۔ اس کے برخلاف ریپیٹن آزاد فطری جبلتوں اور بے لگام ہیجانی جذبات کا نمائندہ ہے۔

اپنے تازہ ترین ناول THE GENIUS AND THE GODDESS میں ہکسلے نے اسی SPLIT CHARACTER اور ALTER EGOS کی تقسیم کو ایک اور ہی پس منظر میں پیش کیا ہے۔ INSTINCT اور INTELLIGENCE کی وہی تکرار اور تضاد ہے لیکن یہاں ”عقلیت“ کا نمائندہ مرد ہے اور ”جبلت“ کی نمائندہ عورت۔ یعنی ”پوائنٹ کاؤنٹرپوائنٹ“ کی وہ محبت کی پیاسی عورت جو اپنے شوہر کی جذبات سے عاری نری عقلیت اور منطق سے تنگ آگئی تھی، اب محض SENSUALITY کی نمائندہ ہے، بنادی گئی ہے۔ یہاں جینس ایک PHYSICIST ہے اور GODDESS اس کی حسین بیوی جو اس کی جینس کے لیے وجدان کی محرک ہے۔ یہ دونوں نوجوان، معصوم، آئیڈیلشک رومانی لڑکے کے زاویہ نظر سے دکھائے گئے ہیں جو مرد کو اپنی INTELLIGENCE کے ساتھ ایک جینس اور ہیرو سمجھتا ہے اور عورت کو اپنے حسن کے ساتھ ایک دیوی! وہ PHYSICIST کی ”ہیرو ور شپ“ کرتا ہے لیکن ساتھ ہی اس کی خوبصورت بیوی کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ دونوں کی ایک ساتھ پرستش کرتا ہے لیکن آخر میں اسے دونوں سے ڈزالوژن ہوتا ہے کیونکہ یہ دونوں نامکمل تھے! آڈس ہکسلے نے ان دو حدوں: INSTINCT اور INTELLIGENCE کو مجسم پیش

کر کے گویا دونوں قسم کی افراط و تفریط میں اعتدال اور توازن کی اہمیت پر زور دیا ہے۔
 عزیز احمد نے اسی طرح دو حدود کے درمیان اعتدال اور توازن کی ضرورت کو ”اوربستی نہیں
 یہ...“ میں ALTER-EGOS اور SPLIT CHARACTER کے ذریعے پیش کیا ہے اور
 ہکسلے کی طرز پر ایک تجربہ کیا ہے۔ چنانچہ اس افسانے میں الف خاں اور بے خاں دو الگ
 الگ میلانات کے مجسم مظہر ہیں۔ یہ دونوں ایک دوسرے کی پوری ضد تو نہیں لیکن ایک
 ہی کردار کے دو رخ ضرور ہیں۔ ایک میں جبلت کی بے لگام تیزی اور افراط ہے، دوسرے
 میں اعتدال اور توازن۔ اکثر کوئی عملی قدم اٹھانے سے پہلے اور ذہنی اور قلبی کشمکش میں
 آوازیں چھڑھ لیتی ہیں۔ بے خاں الف خاں کی دوسری آواز ہے۔ چنانچہ الف خاں گویا
 جبلت ہے اور بے خاں ضمیر۔

ہکسلے کے ہاں تو خبر بڑے کھلے طریقے پر ایک کردار کو دو کرداروں میں بانٹا گیا ہے ورنہ
 یوں دیکھا جائے تو واقعی بڑے ادب میں کئی ایسی مثالیں ملتی ہیں جن میں یہ فرق ایک زیریں حقیقت
 ہے اور ایک کردار دراصل ایک پیچیدہ، مکمل اور بڑے کردار کا ایک جزو ہوتا ہے۔ چنانچہ
 پدمتیئوس اور اپیمتیئوس دراصل ایک ہی ہیں۔ یہ دونوں ایک ہی بڑی شخصیت کے
 INTROVERT اور EXTROVERT پہلو ہیں (JUNG) میسٹو فوس دراصل فائوسٹ
 ہی کی شخصیت کا دوسرا یعنی EVIL رخ ہے جو اس پر حاوی ہو جاتا ہے اور یہ اوتھیلو کی شکی
 طبیعت ہی تو ہے جو LAGO بن کر اسے اکساتی ہے اور اس کی آتش رقابت کو بھڑکاتی ہے!
 ہکسلے کے شعوری اثر کے تحت اس خاص تجربے کے علاوہ عزیز احمد کھلے سے یوں بھی
 متاثر ہیں کہ ان کے ناول اور افسانوں کے STRUCTURE بھی IDIAS کے گرد گھومتے
 کیے جاتے ہیں؛ جو کبھی کرداروں کی بحث کے ذریعے پیش ہوتے ہیں، کبھی کسی اور طریقے سے۔
 اوپر میں نے چند ایسے انفرادی اثرات کا جائزہ لیا ہے جہاں بعض خاص خاص
 مغربی ادیبوں کا اثر ہمارے افسانہ نگاروں پر انفرادی طور پر ہوا ہے۔ لیکن ہمارے
 صنف اول کے افسانہ نگاروں میں بعض ایسے ہیں جن میں کسی خاص مغربی ادیب یا کسی خاص
 مغربی رجحان یا کسی خاص تحریر کا اثر واضح طور پر نمایاں نہیں ہے لیکن ان کے افسانے پڑھ
 کر یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے مغربی ادب کو سمجھ کر پڑھا ہے اور اسے غیر محسوس طور پر
 اپنے اندر جذب کر لیا ہے۔ چنانچہ غلام عباس کے افسانوں میں کسی کا واضح اثر نظر نہیں

آئے گا لیکن ان کا ہر افسانہ پڑھتے ہوئے ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے ہم کوئی بہت اچھا مغربی افسانہ پڑھ رہے ہیں۔ "آئندی"، "حمام میں"، "ہمسائے"، "جواری" اور "سایہ" جیسے افسانے کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کی بہترین کوششوں کے ساتھ شمار ہو سکتے ہیں۔

مغربی ادب کا اثر ہمارے افسانے پر دو طرح سے ہوا ہے: ایک تو انفرادی اثر یعنی بعض انفرادی مغربی ادیبوں کا اثر ہمارے خاص خاص لکھنے والوں پر؛ دوسرا مجموعی اثر، یعنی مجموعی طور پر مغرب کے ادبی مزاج، مغرب میں نئے نئے رجحانات اور نئی نئی تحریکوں کا اثر۔

افسانہ مغرب میں بھی سب سے نئی اور کم عمر صنف ادب ہے۔ اردو افسانے کی عمر تو بمشکل تیس پینتیس برس ہو گی۔ ہمارے ہاں افسانے کی پیدائش ہی اس وقت ہوئی جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرنے اور اس سے مستفیض ہونے لگے تھے مغربی ادب کا مطالعہ، نیا شعور اور آگاہی سب سے زیادہ اسی صنف میں ظاہر ہوئے ہیں کیونکہ مغربی ادب سے نئی نئی تحریکوں، رجحانوں، تکنیکوں اور نئے نئے طرز اپنانے کا شعور افسانے کے ساتھ ساتھ ہی پیدا ہوا اور ہمارے افسانے نے بھی مغربی افسانے کے دوش بدوش ہی ترقی کی سزا ایسے ملے کہیں۔

افسانے کے لیے ہمارے ادب میں کوئی روایت نہ تھی۔ افسانے کا ازلی ماخذ روایتیں ہیں جو سب سے پہلے عبرانی، عربی اور یونانی میں پائی جاتی ہیں۔ اسی طرح کی الف بیلوی حکایتیں ہمارے ہاں قصہ چہار درویش اور حاتم طائی کی سی حکایاتی اور PICARESQUE قسم کی کتابوں میں نمودار ہوئیں لیکن یہ الگ الگ مختصر کہانیوں کی بجائے سفر ناموں اور ناولوں کی صورت میں پیش ہوتی تھیں۔

افسانہ یوں پریم چند سے شروع ہوتا ہے لیکن پریم چند اور ان کے اسکول کے افسانہ نگاروں، مثلاً: سدرشن، اعظم کرپوری، علی عباس حسینی وغیرہ کے ہاں ناول اور افسانے کا فرق ابھی واضح نہیں ہوا تھا اور ان دو صنفوں کے درمیان حد فاصل قائم نہیں ہوئی تھی۔ فرق صرف طوالت کا تھا یعنی افسانہ ناول کے مقابلے میں مختصر کہانی ہوتا تھا۔ لیکن ایسی ہی بہت بڑی کہانی۔

پرائی صنف ناول اور نئی صنف افسانے کا یہ درمیانی وقفہ دوسرے ملکوں کے ادب میں بھی پایا جاتا ہے۔ ان دونوں افسانے مختصر افسانے نہیں کہانیاں کہلائے جاتے تھے۔

چنانچہ امریکی ادب ہی کی مثال لیجیے: میل ویل نے اپنی کہانیوں کے مجموعے کو PIAZZA TALES کا نام دیا اور ہاتھورن کی کہانیاں ”دھرائی گئی کہانیاں“ کے نام سے مشہور ہوئیں۔
 پریم چند کے آخری دور کے بعض افسانوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے انھیں جدید مختصر افسانے کی تکنیک اور مواد سے پوری آگاہی تھی۔ ان کا مشہور افسانہ ”کفن“ جدید افسانے کے معیار پر پورا اترتا ہے اور ”شکوہ شکایت“ سارا ایک مالو لاگ ہے۔

صحیح معنوں میں مختصر افسانے کا آغاز نئے ادب کی تحریک کے ساتھ ہی ہوا اور اسی تحریک کے ساتھ ایک خاص آرٹ فارم کی حیثیت سے مختصر افسانے نے عروج پایا۔ نئے ادب کی سب سے پہلی ضبط شدہ کتاب ”انگارے“ گو یار وایت سے بغاوت تھی۔ رشید جہاں نے اس میں عورت کی آزادی اور عورت کے حقوق کی پاسبانی کا سلسلہ پیش کیا۔ احمد علی نے آزاد خیال کو سرریلزم کے ذریعے پیش کیا۔ یعنی خیال اپنی اصلی شکل میں، جب کہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاقی یا بندی یا رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے۔
 چنانچہ سرریلزم کی اس تحریک سے جو مغرب میں ۱۹۱۹ء میں شروع ہوئی تھی، اردو افسانے کے آغاز ہی میں احمد علی نے روشناس کرایا۔

اردو افسانے پر گو کئی مختلف مغربی تحریکیں اور ادبی رجحانات بیک وقت اثر انداز ہوئے لیکن نئے ادب، یعنی ۳۶، ۳۷، ۳۸ کی تحریک میں سماجی حقیقت نگاری سب سے نمایاں رجحان بن کر آئی۔ اس دور کی حقیقت نگاری میں معاشرتی مسائل کے علاوہ سیاسی مسائل کو بھی نمایاں دخل تھا کیونکہ ہمارے ہاں کی ترقی پسند تحریک اسی کا حصہ تھی جو ایک آفاقی تحریک بن چکی تھی۔

سیاست اس دور میں زندگی کا بہت بڑا حصہ بن چکی تھی۔ یہ دو عظیم جنگوں کا درمیانی وقفہ تھا۔ ایک طرف فاشیت سر اٹھا رہی تھی دوسری طرف ادیبوں کے سامنے روس کا انقلاب اور نیا نظام تھا جس کے متعلق انھیں یہ الوژن تھا:

BLISS WAS IT IN THAT DAWN TO BE ALIVE

AND TO BE YOUNG WAS THE VERY HEAVEN !

POPULAR FRONT بن چکا تھا۔ اسپین کی خانہ جنگی میں ادیب بہ نفس نفیس حصہ

لے کر جمہوریوں کا ساتھ دے رہے تھے۔ ایک زمانہ وہ بھی تھا جب ٹرید کے پایہ کے ادیب

بھی سیاست کا ساتھ دینے پر تیار تھے!

ترقی پسند تحریک کے لیے وجدان کا سرچشمہ روس اور روسی ادب تھا لیکن ہمارے ادیبوں نے عام طور پر ٹالسٹائی، ترگنیف، دستاؤسکی یا چیخوف کی بجائے گورکی اور گورکی کے بعد کے ادیبوں سے زیادہ اثر لیا۔ ان دنوں ہمارے افسانہ نگار خصوصیت سے ۳۵ء کے انگریزی ادیبوں کے نیو رائلنگ والے گروپ۔ آڈن، سپنڈر، اشروڈ، جارج آرول، پرنیٹ۔ سے متاثر تھے۔ ۳۵ء کے یہ ادیب جونس، لارنس اور روجینا وولف کے رد عمل میں خارجی حقیقت نگاری کی تحریک لے کر آئے تھے۔ ہمارے ہاں نئے ادب کی حقیقت نگاری ایک طرح سے نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم، مجنوں گورکھ پوری وغیرہ کی رومان نگاری کا رد عمل تھی۔ نیاز فتح پوری گروپ کے درمیانی رجحان کا اس وسیع تحریک سے کوئی خاص اور گہرا تعلق نہ تھا جسے مغربی ادب میں "رومانسزم" کہتے ہیں۔ چنانچہ انگریزی ادب میں انیسویں صدی کی رومانسزم یا فرانسیسی ادب میں CHIVALRY کا رومان۔

نئے ادب اور ۳۶ء، ۳۷ء کی تحریک کے ساتھ ادب برائے زندگی اور ادب اور انقلاب کی آواز اٹھی۔ یہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری جیسے فن کاروں کی بھی آواز تھی۔ زندگی کو اپنی ساری حقیقتوں میں پیش کرنے کا رجحان اردو افسانے پر اس طرح چھا رہا تھا کہ ہمارے بہت سے اچھے افسانہ نگاروں کو REALISTS کے اسی گروہ میں شامل کیا جاسکتا ہے: منٹو، بیدی، حیات اللہ انصاری، رشید جہاں، عصمت چغتائی، اوپندرناتھ اشک، اختر ادنیوی، سہیل عظیم آبادی، خواجہ احمد عباس، بلونت سنگھ، قدرت اللہ شہاب، الف، ہاجرہ سرور، خدیجہ مستور، ابوالفضل صدیقی، شوکت صدیقی۔ یہ طویل فہرست کبھی ختم نہ ہوگی۔

اپنے دور کے سیاسی اور سماجی مسائل کے علاوہ سماجی حقیقت نگاری کے جس خاص جزو پر ہمارے ادیبوں نے توجہ دی وہ جنسی حقیقت نگاری تھی۔ منٹو، عصمت چغتائی، ممتاز مفتی اور عزیز احمد جنسی حقیقت نگاری سے اس طرح وابستہ ہو گئے کہ جنس کا موضوع ان کے لیے ایک OBSESSION سا بن گیا۔

عزیز احمد کی رائے میں (ترقی پسند ادب) ہمارے جنس نگار ڈی۔ ایچ۔ لارنس سے متاثر ہوئے ہیں بلکہ یہ کہ ان کی جنس نگاری ڈی۔ ایچ۔ لارنس کو ہضم نہ کر کے ایک کھٹے ڈکار کی صورت میں نمودار ہوئی ہے۔ مجھے عزیز احمد کی اس رائے سے اختلاف ہے۔ یہ نہیں کہ

ہمارے ادیبوں نے ڈی۔ ایچ۔ لارنس کو پڑھ کر ہضم نہیں کیا بلکہ ہمارے ادیبوں کا رویہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس سے قطعی مختلف تھا۔ ہمارے ادیبوں نے سماج کو یوں عریاں کرنا چاہا کہ ساری دھکی چھپی گندگی باہر آئے۔ ان کی تحریریں سماج کی اخلاقی قدروں اور پابندیوں اور ان سے منہج سماج کی گری ہوئی جنسی حالت پر بھرپور طنز تھیں۔

ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے بھی سماج کی اخلاقی قدروں پر حملہ کیا تھا اور انہیں ان بے جا پابندیوں اور مصنوعی قدروں اور سماجی انسان کی ریاکاریوں سے بے پناہ نفرت تھی۔ یہ نفرت ان کی گالزورڈی پر تنقید سے ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن لارنس کا مقصد جنسی بے راہ روی اور گناہ کی زندگی پر تنقید نہیں تھی، بلکہ ایک صحت مند جنسی توازن کی تبلیغ۔ لارنس کی جنسی تحریروں میں جسمانی مظاہروں کے ساتھ ساتھ لطیف سے لطیف، نازک سے نازک احساس کی عکاسی ہے اور جنس کی پیش کش میں، جو ان کی نظر میں ”زندگی کی قوت“ ہے، لارنس جسمانی لذت کے ساتھ حسن، مسرت، روشنی، قوت اور امن کا احساس دلاتے ہیں۔ لارنس نے جنس کو ایک فلسفہ بنا لیا تھا، بلکہ ایک مذہب کا جذبہ دے دیا تھا۔ انہوں نے خود کو اس کا پیغامبر گردانا اور آخر میں اس کے، جیسا کہ مڈلٹن مرے نے اپنی کتاب SON OF WOMAN میں لکھا ہے، سلیب زدہ شمار ہو گئے۔

فطری جبلت اور فطری زندگی کے PURITAN PROPHEET کی حیثیت سے شاید لارنس اور فٹو میں تھوڑی سی مناسبت ہو۔ اپنے آخری ڈرامے ”اس منہج ہمارے“ میں فٹو نے لارنس کی ”لیڈی چیئر لیز لود“ والی تھیم کا استعمال کیا ہے لیکن یہاں بھی فٹو کا رویہ اور پیش کش ڈی۔ ایچ۔ لارنس سے مختلف ہے۔

عزیز احمد کی جنس نگاری فرانسیسی جنس نگاروں سے زیادہ مناسبت رکھتی ہے ممتاز مفتی نے مغرب کے جنسی ادب سے اثر نہیں لیا بلکہ وہ براہ راست جنسی نفسیات کی طرف رجوع ہوئے۔ اس طرح کا خالص نفسیاتی افسانہ ہمارے ادب میں ایک انفرادی رجحان تھا اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ممتاز مفتی نے بعض کامیاب نفسیاتی افسانے لکھے اور تحت الشعور کی بہت سی دھکی چھپی، ان کہی حقیقتیں اُجاگر کیں لیکن ان کے بعض افسانوں، خصوصیت سے بعد کے افسانوں میں، ہر بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ افسانہ ایک نفسیاتی کیس کے گرد بُنا گیا ہے۔ ”آپا“، ”ماٹھے کا تل“، ”مورا“ اور ”یہ دیوی“ ان کے بہترین افسانے ہیں۔ ان میں نفسیات

ایک زیریں حقیقت ہے اور ہلکے ہلکے نفسیاتی ٹچز کے ساتھ ہماری زندگی کی نازک اور سچی تصویریں کھینچی گئی ہیں۔

یوں انسانی نفسیات کی پیش کش ہمارے کئی ایک افسانوں میں ہوئی ہے اور جنسی نفسیات کو نمٹا اور عصمت چغتائی نے بھی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ چنانچہ نمٹو کے افسانوں میں ”دھوان“، ”بلاؤز“ اور ”ٹخنڈا گوشت“ وغیرہ جنسی نفسیات کی کامیاب مثالیں ہیں۔ اور عورت کے جنسی جذبے جنسی اٹھان اور ارتقا اور نفسیات کو تو عصمت چغتائی سے بہتر کوئی ترجمان شاذ ہی مل سکے عصمت نے بے باکانہ جرأت سے عورت کو پہلی دفعہ اصلی روپ میں پیش کیا تھا اور اسی لیے عصمت کو ہمارے ادب میں ایک خاص مقام حاصل ہے۔

عصمت پر کسی خاص مغربی ادیب کا اثر پڑا ہے کہ نہیں؟ یہ اندازہ لگانا مشکل ہے۔ غالباً پطرس یا مجنوں گور کھجوری نے لکھا ہے کہ عصمت اپنے ڈراموں میں برنارڈشا سے بہت متاثر ہیں اور اسی طرح کا WITTY طنزیہ مکالمہ انھوں نے استعمال بھی کیا ہے۔ لیکن جہاں تک ان کے افسانوں کا تعلق ہے (اور عصمت سب سے پہلے افسانہ نگار ہی ہیں) کسی خاص اثر کا ان میں اظہار نہیں ہوتا، یہ الگ بات ہے کہ وہ مغربی ادب میں جنسی حقیقت نگاری سے مجموعی طور پر متاثر ہوئی ہیں۔

آگے چل کر ہاجرہ سرور اور خدیجہ مستور نے بھی عصمت کی طرز اختیار کی۔ ہاجرہ سرور اور خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کا ادبی پایہ عصمت چغتائی کے برابر نہیں ہے لیکن ہاجرہ اور خدیجہ نے عصمت کی طرز کے افسانوں میں بہت سے اضافے کیے اور جنسی حقیقت نگاری سے ہٹ کر بھی انھوں نے اپنے موضوعات کو وسعت دی اور معاشرتی حقیقت نگاری کے دوسرے پہلوؤں کی بھی اپنے افسانوں میں ترجمانی کی۔

جس طرح ہاجرہ اور خدیجہ نے عصمت چغتائی کی طرز اختیار کی قرۃ العین حیدر نے حجاب امتیاز علی سے مطابقت محسوس کی اور پہلے پہل انھوں نے حجاب امتیاز علی کے رنگ میں افسانے لکھنے شروع کیے۔ حجاب امتیاز علی کے افسانے کچھ GOTHIC قسم کے پراسرار رومان ہوا کرتے تھے اور فینٹسیاں۔ فینٹسی کا عنصر اب بھی قرۃ العین کی تحریروں میں پایا جاتا ہے۔ لیکن بعد میں انھوں نے درجینا و دلف کا انداز اختیار کر لیا ہے۔ (چونکہ یہ بات، کہ قرۃ العین کا انداز درجینا و دلف کا ہے، سب سے پہلے میں نے ہی کہی تھی اس لیے واضح کر دیا)

کہ یہاں قرۃ العین کا درجہ یا درجہ دلف کی ادبی حیثیت سے تقابل مقصود نہیں اور نہ یہ مناسبت ان معنوں میں لی گئی ہے جیسے منٹو کے متعلق کہا جائے کہ منٹو موپاساں ہے یا احمد علی کے متعلق کہ ان کے ہاں کافکا کی سی گہری رمزیت پائی جاتی ہے۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ قرۃ العین نے شعوری طور پر درجہ دلف کا اثر قبول کیا ہے۔

ظاہری فارم کی حد تک قرۃ العین کی درجہ دلف سے مناسبت ہے، مافیہ کی نہیں۔ درجہ دلف میں وہ 'ادبی قابو' اور 'توازن' بدرجہ اتم موجود ہے جو وقت اور جگہ اور نہایت کی پابندیوں کو توڑنے کے بعد لازمی ہے۔ قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں یہ مکمل ادبی قابو اور توازن نہیں ہے۔

ای۔ ایم۔ فارسٹر نے کہا ہے کہ زندگی فلشن میں دو سطحوں میں پیش ہوتی ہے : ایک LIFE IN TIME دوسری LIFE IN VALUES۔ جب وقت کے تسلسل کو توڑا جائے تو VALUES بڑے اور وزنی ہونے چاہئیں۔ جیسے جوائس نے جب وقت اور زمانے کی حدیں توڑ دی تھیں تو کئی علوم اور کائناتی اصول اپنی تخلیقات میں سمیٹ لیے تھے : قدیم کلاسیکی ادب اور قدیم تہذیبوں کی MYTHOLOGY کو موجودہ زمانے میں ڈھالا تھا پرست نے اپنے کھوئے ہوئے اور پھر پائے ہوئے وقت میں موجودہ زمانے کا شعور سمیٹ لیا ! اور درجہ دلف نے وقت کے ایک ایک لمحے کو وقعت اور تکمیل بخشی۔

قرۃ العین کے ہاں زندگی کی بڑی حقیقتوں اور اقدار کا اور زمانے کا کوئی گہرا شعور نہیں بلکہ ایک ADOLESCENCE کی سی رومانی آئیڈیلزم اور اس سے منہج ڈز الوثرن اور رومانی شکست خوردگی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین کی اگر کسی نے نقل کی تو وہ عموماً حسب باقی قسم کی ADOLESCENCE لڑکیوں نے۔ اور انھوں نے قرۃ العین کی طرزِ تحریر کی بعض خاص خوبیوں کو چھوڑ کر قرۃ العین کے افسانے کو اپنی بالکل BARE شکل میں اپنا یا جس میں ایک ہی طرح کے رومانی ماحول میں ازلی رومانی تسلیم ہوتی ہے۔ سوائے جیلانی بانو کے جو آج کل ایک اچھے افسانہ نگار کی حیثیت سے ابھری ہیں اور جنھوں نے ایک افسانہ اس طرز میں اتنا ہی اچھا لکھا ہے جتنا کہ قرۃ العین کا۔ یہ ایک الگ بات ہے کہ اس افسانے میں بھی جیلانی بانو کا رویہ قرۃ العین کے برخلاف ترقی پسند ہے اور جیلانی بانو اپنی دوسری تحریروں میں ہاجرہ مسرور اور خدیجہ ستور سے زیادہ قریب ہیں۔

قرۃ العین کا طرز گو مغربی ادب سے مستعار تھا لیکن اردو کے لیے نیا تھا اور اس نئے انداز میں ایک شگفتگی اور جاذبیت تھی۔ لیکن اس انداز کے اردو افسانے میں ارتقا کے جو امکانات تھے انھیں بعض نئی لکھنے والیوں کی اس سستی تقلید نے ختم کر دیا۔ لیکن اس سے زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ قرۃ العین خود ایک سطح پر آ کر رک گئیں اور اپنے آپ کو یوں دہرائے لگیں کہ ان کے بیشتر افسانے اور ناول بھی ایک دوسرے کے RE-HASH معلوم ہونے لگے۔ ایک ہی سی فضا، ایک ہی سا ماحول، ایک ہی سے کردار جو ایک ہی طرح کی باتیں کرتے اور ایک ہی انداز میں سوچتے ہیں۔ درجنیاد و لطف کے ہاں یہ ہمیشہ کی یکسانیت کا احساس نہیں ہے۔ وہ اپنے کرداروں کا فرق احساسات اور موڈ کے نازک فرق کے ذریعے واضح کر دیتی ہیں۔ درجنیاد و لطف کا اسلوب ایک ایسا شفاف اور ذی جس ادبی آلہ جو جس کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو پکڑ سکتا ہے۔ اسی طرح ان کی تخلیقات میں بھی تنوع ہے۔ چنانچہ ان کی دو بہترین اور نمائندہ تخلیقات THE WAVES اور TO THE LIGHTHOUSE ایک دوسرے سے بالکل الگ چیز ہیں۔

بہر حال اردو افسانے میں ایک نیا طرز لے آنا بجائے خود قابلِ قدر ہے اور قرۃ العین کے طرز کی اہمیت اس لحاظ سے بھی ہے کہ گو وہ خود ایک محدود دائرے میں گھری رہ کر اس کی وسعت اور امکانات کا پورا فائدہ نہیں اٹھا سکی ہیں اور کوئی بڑی تھیم انھوں نے پیش نہیں کی ہے لیکن انھوں نے دوسروں کے آگے ایک نئی راہ کھول دی ہے اور ممکن ہے کوئی زیادہ پڑھا لکھا ادیب جس نے بڑے ادب اور کلاسیکس کو پوری آگاہی سے سمجھا ہو اور اپنے اندر جذب کیے ہوئے ہو اور جس کی INTELLECT زیادہ پختہ اور گہری ہو، اس طرز میں کوئی بڑی تخلیق پیش کر سکے۔

گو مغرب کے کئی ادبی رجحان اور تحریکیں ہمارے نئے ادب اور خصوصیت سے افسانے پر اثر انداز ہوئیں لیکن ہمارے ادب میں یہ مختلف رجحان الگ الگ مجموعی تحریکوں کے طور پر نہیں ابھرے بلکہ ہمارے چند منفرد شعوری فن کاروں نے انھیں اپنانے کی کوشش کی یا کم از کم ان رجحانوں کے زیر اثر چند تجربے کیے۔ یہ بات خصوصیت سے داخلی رجحانات کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ چنانچہ رمزیت ہمارے ہاں کوئی مجموعی تحریک نہیں بنی اور اس کا واحد اور وقیع نمائندہ احمد علی ہی رہے۔ شعور کی رو عسکری ہی سے وابستہ ہو گئی۔ اور سرریلزم

میں احمد علی کی پہلی کوششوں کے بعد شاید ہی کسی نے کوئی تجربہ کیا۔

اظہاریت میں البتہ دو تین ادیبوں نے خاصے تجربے کیے۔ ایکسپریٹسزم، اظہاریت یا باطن نگاری ایک قسم کی ذہنی کیفیات اور تصورات کا اظہار ہے۔ یہ جوائس یا پروست کے شعوری تسلسل سے مختلف چیز ہے۔ اظہاریت میں ذہن خاص قسم کے تصورات دیکھتا ہے جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔ اس اسکول کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار کو اپنے انفرادی محسوسات کا اظہار کسی ظاہری وسیلے سے کرنا چاہیے۔ اطالوی مصنف پیر اندیلو اس اسکول کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔ اس اسکول کے مقلد کہتے ہیں کہ کر دچ کے اصول اور نظریے ان کے آرٹ کی صحیح تشریح کرتے ہیں۔ لیکن کر دچ کے لیے ایکسپریٹسزم فن کار کے ذہن میں آمد ہے۔ آرٹسٹ کی نظر جب کسی چیز یا واقعے کو دیکھتی ہے تو اس کا تاثر ذہن میں قائم ہو جاتا ہے۔ اس تاثر کو احساس، وجدان اور تخلیق ذہن ہی میں ایک خوبصورت شکل دے دیتے ہیں اور یہی اندرونی اظہار ہے۔ لیکن فن کار اس خوبصورت ذہنی تخلیق کو جسمانی شکل دے کر دائمی بنانا چاہتا ہے۔ ایکسپریٹسزم ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی ہے جس میں ذہن ایسی عجیب تصویریں دیکھتا ہے جو حقیقت میں موجود نہ ہوں بلکہ ایسے ایک خواب سحر میں نظر آتی ہوں۔ چنانچہ عزیز احمد کے ”جھوٹا خواب“ میں اظہاریت ہے۔ نفسیاتی تجزیہ میں خواب بڑی اہمیت رکھتے ہیں کیونکہ خواب ایک خالص نفسی کیفیت ہے جس میں ہمارے تحت الشعور کو بیدار کر کے واقعات دکھائے جاتے ہیں۔ ایسے واقعات جو بیداری میں دکھائی نہیں دیتے۔ عزیز احمد کے ”جھوٹے خواب“ کے علاوہ فسادات پر ان کے افسانے ”کالی رات“ میں شدید بیماری کی حالت میں ایک ہذیانی تصویر یہ اور HALLUCINATION ہے جس کے ذریعے انسان کی افتاد دکھائی گئی ہے۔ منٹو کا ایک تازہ افسانہ ”فرشتہ“ بھی جس میں شدید بھوک، ذہنی پریشانیوں اور بیماری کے دوران ایک کردار موت سے قریب پہنچ جاتا ہے، ایک بھیانک ”ذہنی تصویر“ ہے۔

حیات اللہ انصاری، جنہوں نے حقیقت نگاری میں ”آخری کوشش“ جیسا شاہکار پیش کیا تھا، نے اپنی دو ایک تازہ تحریروں میں اظہاری اور رمزی طرز اختیار کیا ہے۔ چنانچہ ”ماں بیٹا“ اور ”شکر گزار آنکھیں“ میں ”ماں بیٹا“ میں تو خارجی حقیقت نگاری کے ذریعے ہی ایک رمزی SIGNIFICANCE پیدا کی گئی ہے لیکن ”شکر گزار آنکھیں“ میں ایک

شدید باطنی انفعالی کیفیت ہے جس میں ایک قاتل اپنی طرف اٹھتی ہوئی دوشکر گزار آنکھوں کو اپنے جسم اور گوشت پر کاڑھتا رہتا ہے۔ یہ شکر گزار آنکھیں اس کے جسم پر بے شمار زخم بن کر اسے اذیت دیتی ہیں۔ اپنے سینے پر یہ زخم کاڑھ کر اور اپنے آپ پر کاری ضربیں لگا کر وہ اپنے گناہ کا کفارہ ادا کرتا ہے۔ یہ سرخ نشان اس کی روح میں اسی طرح گڑ گئے ہیں جیسے ہاتھوں کے ”سرخ نشان“ کے پادری کی روح میں۔ اور ان زخموں سے اس کی روح کو ایک سکون ملتا ہے۔

ہمارے ہاں اظہاریت کی سب سے کامیاب پیش کش جاوید اقبال کے تمثیلوں میں ہوئی ہے۔ خصوصیت سے ”بیغمبر“ میں معصوم گناہ اور گناہ کے امکان اور ترغیب کے باوجود انسان کی ازلی معصومیت اور ملائکانہ پاکیزگی کی بڑی مکمل اظہاری تصویر ہے۔

خود وجودیت مابعد جنگ کی سب سے تہلکہ مچا دینے والی تحریک ثابت ہوئی، گو یہ فرانسیسی ادیبوں تک ہی محدود رہی۔ اس تحریک کا منبع بھی فلسفہ تھا۔ کیر کے گارد کے فلسفے سے شروع ہو کر وہ ادب میں سارتر کے ذریعے آئی۔ لیکن سارتر کا خود بھی فلسفے اور ادب دونوں سے تعلق تھا لہذا انھوں نے بڑی کامیابی سے اس فلسفے کو ادب میں پیش کیا۔ خصوصیت سے اپنے ڈراموں میں۔ جہاں تک فکشن کا سوال ہے میرے خیال میں کاموا اور سمون دبووار نے خود وجودیت کے فلسفے کو کہیں زیادہ بہتر طریقے پر اپنے ناولوں میں سمودیا ہے۔

ہمارے ہاں ٹراں پال سارتر اور ادب میں ان کے فلسفہ خود وجودیت پر تنقید میں تو خوب نظریاتی بحث چلی لیکن تخلیقی ادب پر اس تحریک کا کوئی خاص اثر نظر نہیں آتا۔ انتظار حسین نے البتہ ”چاند گہن“ میں ایک ایسی انفعالی کیفیت کی عکاسی کی ہے جو سارتر کے NAUSEA سے بہت مشابہ ہے LA NAUSEA اب بھی سارتر کا بہترین ناول تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن اس انفعالی کیفیت سے نکل کر ایک نیا وجود کیسے اپنے آپ کو ASSERT کرتا ہے؟ یہ اس ناول میں اتنا واضح نہیں ہے جتنا کہ سارتر کے شاندار ڈرامے THE FLIES میں، جس کی تھیم مشہور یونانی اور لیسٹس والی تھیم ہے۔

ہمارے ہاں ایک اور طرح کا افسانہ، جو کسی تحریک یا رجحان کے تحت نہیں آتا لیکن جو افسانے کی ترقی یافتہ اور بالکل نئی شکل ہے، تیسرے بعد کا افسانہ ہے۔ تینوں بعد کے

معنی ہیں لمبائی، چورائی اور گہرائی۔ یعنی وہ بات جو بڑے سے بڑے کینوس پر تصویر میں بھی پیدا نہیں ہو سکتی ایک ایسی تراشیدہ شبیہ کے ذریعے ظاہر ہو سکتی ہے جسے کئی زاویوں سے دیکھا جاسکے۔ چنانچہ کرشن چندر کے ”ان داتا“ میں ایک موضوع، یعنی بنگال کے قحط پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے: ایک غیر ملکی سیفر کی اس المیہ سے بے اعتنائی، طوفان سے دور ساحل پر کھڑے طبقوں کی جھوٹی ہمدردی اور آخر میں خود اس انسان کا المیہ جو اس طوفان سے گزر رہا ہے۔ سارے پہلوؤں کو مکمل طور پر EXHAUSTIVE بنانا تقریباً ناممکن ہے کیونکہ ہر پہلو سے کوئی اور پہلو نکل آتا ہے لیکن یہاں یہ بات ہے کہ ایک ہمہ گیر اور وسیع سے وسیع تر دائرے میں ایک مسئلے کو گہرا جاسکتا ہے۔ ”دیک راک“ میں جس و محبت سے متعلق کئی مختلف رویے ہیں جو متوازی بھی ہیں اور متضاد بھی۔ اور یہ رویے اتنے ہی مختلف اور متنوع ہو سکتے ہیں جتنی کہ انسانی سیرت پیچیدہ ہے۔ ”ان داتا“ اور ”دیک راک“ میں زاویے مختلف ہیں لیکن زمانہ ایک ہے۔ ”زریں تاج“ میں زمانے مختلف ہیں جن میں ایرانی عورت کو مختلف شبیہوں میں پیش کیا گیا ہے لیکن ”مکاں“ ایک ہے، ”مدن سینا اور صدیاں“ اور ”میگھ ملہار“ میں زماں اور مکاں دونوں کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش ہے۔ قدیم سے قدیم زمانے سے لے کر موجودہ زمانے تک، یعنی صدیوں کا فاصلہ۔ اور دنیا کے مختلف ملکوں اور قوموں اور بڑی بڑی قدیم تہذیبوں اور مذہبوں کے مشترکہ اور متضاد عناصر کو یکجا کرنے کی سعی۔

عزیز احمد کے افسانے میں مرکزی بھیم ”عاشق، معشوق اور رقیب“ کی تالیث ہے اور ویتال کا وہ ازلی سوال: ”ان تینوں میں فیاض کون ہے؟“ یہاں مختلف ملکوں کی پرانی اور مشہور داستانیں ہیں اور داستان گوئی کے ساتھ تاریخ اور تحقیق کا امتزاج۔

”میگھ ملہار“ کی مرکزی بھیم موسیقی کا سحر اور فن کار کی حیاتِ جادوئی ہے۔ بنیادی دنیا کی قدیم تہذیبوں کی مائی تھا لوجی پر رکھی گئی ہے۔ جہاں کہیں مائی تھا لوجی سے تھوڑا سا گریز کیا ہے وہاں میں نے انجیلی، عیسائی رمزیت اور ہومر، اور جل اور ملٹن کے ملکہ سے بچزدیے ہیں جن کی داستان سے مناسبت ہے۔ اور آخر میں آرفیوس، یورڈیس اور نارسائیس کی یونانی متھ ایک ایرانی رومان میں دہرائی گئی ہے جو اسی زمانے کا ہے۔ افسانے کے دوسرے حصوں سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے اسے بھی اسطوری ٹون دیا ہے۔

روایاتی تصور کے مطابق اسطوری حقیقت مادی حقیقت سے کہیں گہری ہوتی ہے گو یہ مبہم ہوتی ہے اور مستح میں ہمیشہ کوئی گہرے معانی پوشیدہ ہوتے ہیں اور بظاہر سادہ اور حسین LEGENDS کسی آفاقی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ہمارے افسانے کا دائرہ ہر لحاظ سے وسیع ہے۔ تکنیک، رجحان، موضوع و مواد۔ ہر اعتبار سے ہمارا افسانہ متمول اور متنوع ہے۔ اگر معاشرتی حقیقت نگاری میں ”آخری کوشش“ (حیات اللہ انصاری)، کلیاں اور کانٹے (اختر اور بنوی)، اور ”زندگی کے موڑ پر“ (کرشن چندر) کے سے شاہکار ہیں تو رمزیت میں ”قید خانہ“ (احمد علی) کا سناہایت گہرا اور مکمل افسانہ۔ ایک طرف ”بابو گوپی ناتھ“ (مٹو) اور ”حرام جادی“ (عسکری) کے انفرادی افسانے ہیں تو دوسری طرف ”آئندہ“ (غلام عباس) کا سماجی افسانہ۔ ایک طرف بلونت سنگھ کے ”رنگ“ کا ساہلکا پھلکا نازک افسانہ ہے جس میں محض رنگوں کے امتزاج اور تبدیلی کے ذریعے مختلف چھوٹے چھوٹے تاثرات یکجا کیے گئے ہیں اور قدرت اللہ شہاب کا ”تلاش“ جس میں صرف ایک موڈ کی گرفت ہے تو دوسری طرف تینوں بعد کے افسانے: ”ان داتا“، ”مدن سینا اور صدیاں“ اور ”میگھ ملہار“ جو ایک وسعت و گہرائی، عظمت و شان اور ایک COLOSSUS کا احساس دلاتے ہیں۔ ان افسانوں کو پڑھ کر کون کہہ سکتا ہے کہ ہمارا افسانہ کسی بھی لحاظ سے مغربی افسانے سے پیچھے رہ گیا ہے؟

امریکہ کے اس دور کی ایک بہت ذہین اور ہونہار افسانہ نگار یوڈورا ولٹی افسانے پر اپنے ذاتی انفرادی تاثرات بیان کرتے ہوئے کہتی ہیں: ”ہر افسانے میں ایک جستجو ہوتی ہے۔ ہر افسانے کی اپنی ایک فضا ہوتی ہے۔ افسانے آسمان پر بکھرے ہوئے تاروں کی طرح ہیں جن پر اپنے وزن کو الگ الگ مرکوز کیا جائے تو ہمیں یہ احساس ہوگا کہ ان میں سے ہر ایک کی اپنی ایک دنیا ہے اور ہر ایک کی اپنی ایک روشنی۔ ان میں سے بعض ستاروں کی طرح ساکت و جامد ہوتے ہیں بعض سیاروں کی طرح اپنے اپنے دائروں میں گھومتے ہیں، بعض شہاب ثاقب کی طرح اچانک شعلہ زن ہوتے ہیں اور اپنے پیچھے روشنی کی ایک ٹیلیر چھوڑ کر غائب ہو جاتے ہیں اور بعض دُم دار سیاروں کی طرح ہیں جو اصلی ستارے کی مرکزی روشنی کے علاوہ ایک اور ہی کہانی اپنے جلو میں لیے ہوتے ہیں جو دُم دار سیارے کی دم کی طرح بہت پیچھے تک اپنی روشنی چھوڑتی ہے۔“

ہمارے افسانوں میں بھی یہی تنوع ہے اور یہ مغربی ادب سے ضرور متاثر ہوا ہے۔ اس نے نہ صرف مغربی افسانے کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے بلکہ اپنی اوج اور انفرادیت کا کا بھی منظر ہے۔ یہ ہماری اپنی قومی زندگی کا نمائندہ ہے۔ اس میں ہمارے اپنے مسائل پیش ہوئے ہیں خواہ وہ معاشرتی ہوں یا معاشی یا جنسی یا سیاسی۔ آج ہمارا افسانہ اتنا ترقی یافتہ ہے کہ وہ مجموعی طور پر کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کے مقابلے میں فخر سے پیش کیا جاسکتا ہے۔

(معیار)



آل احمد سرور

اردو میں افسانہ نگاری

ہمارے ادب میں مختصر افسانے کی عمر ابھی زیادہ نہیں مگر حال میں اس نے بڑی ترقی کی ہے اور ۶۳۶ کے بعد سے افسانوں کے بعض اچھے نمونے شائع ہوئے ہیں جنگِ عظیم سے پہلے سولے پریم چند کے کوئی اول درجہ کا افسانہ نویس نظر نہیں آتا اگرچہ بہت سے مصنف، ادیب اور انشا پرداز افسانے بھی لکھتے تھے مگر وہ افسانے کو مختصر ناول سے علیحدہ کوئی چیز نہیں سمجھتے تھے اور اکثر ادھر ادھر کی باتوں میں کہانی کا اصل مقصد بھول جاتے تھے۔ مگر چونکہ وہ شدید احساس اور تیز نظر کے مالک تھے اس لیے ان کی نظر زندگی کے حقائق پر پڑ ہی جاتی تھی اور براہِ راست زندگی سے خام مواد تیار کر لیتے تھے۔ افسانہ نگاری سے انھوں نے تنقیدِ حیات کا کام لیا۔ ان کے اوپر میتھیو آرنلڈ کا وہ فقرہ صادق آتا ہے جو انھوں نے ایک یونانی ڈرامہ نویس کے متعلق لکھا تھا۔ انھوں نے زندگی کو اچھی طرح دیکھا اور پوری زندگی کو دیکھا۔

پریم چند ابھی کہانیاں ہی لکھ رہے تھے کہ اردو میں ادبِ لطیف کا اثر شروع ہوا اور بہت جلد افسانے اس رنگ میں لکھے جانے لگے۔ نیاز فتحپوری، سجاد حیدر، لطیف الدین احمد اکبر آبادی اس گروہ کی ترجمانی کرتے ہیں، جو ”شراب و شعر“ میں ڈوبا ہوا تھا۔ نگار اور اگرہ کے نقاد کے ابتدائی پرچے ایک خاص قسم کے جذباتی سیلاب کو ظاہر کرتے ہیں۔ کیو پڈ و سائیگی، شاعر کا انجام، کہکشاں کا ایک سانحہ اور جمالی کے افسانے دراصل اتنے اچھے افسانے نہیں ہیں جتنے ایک خاص قسم کے انشا پرداز کی نمونے ہیں۔ وہ انشا پرداز کی جو ہر چیز کو آتش سیال ارتعاش رنگیں اور آشوب خیال کے رنگ میں دکھتی ہے اور جس کی وجہ سے زندگی کی تلخ حقیقتوں پر ایک نرم و نازک، دھندلا دھندلا سا مگر پُر فریب پردہ پڑ جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں زندگی برائے ادب کا جو سنہرانا نظریہ آسکر وائلڈ اور پیٹر نے انگلستان میں پیش کیا تھا اس کا عکس

اردو میں ادب لطیف کے ان نمائندوں کے یہاں نظر آیا۔ اس میں ایک خود پسندی، ایک انانیت اور صناعتانہ پختگی کے ساتھ ساتھ ایک ذہنی تعیش بھی ہے۔ یہ لوگ دراصل شاعر تھے جو افسانے کی سرحد میں آزادانہ گھس آئے تھے۔ انھیں قصہ کی تنظیم اور کردار کے ارتقا سے زیادہ دلچسپی نہ تھی انھوں نے اپنے جنسی میلانات سے سارے ادب کو جذبات کی دلدل بنادیا تھا۔ ابھی یہ رنگ عالمگیر نہ ہونے پایا تھا کہ مغربی افسانوں کے مطالعہ، بیسویں صدی کے نئے نئے انقلابات اور پریم چند کے اثرات نے افسانہ نگاری میں نئے نئے رجحانات پیدا کر دیے۔ اب افسانہ نگاری صرف تفریح نہ رہی وہ فریاد کی ایک لے بن گئی۔

مغرب میں افسانہ نگاری کے دو اسکول بن گئے تھے، ایک موپاساں کا، دوسرا چیخوف کا۔ اردو میں انگریزی کے واسطے سے ان دونوں کے بکثرت ترجمے ہوئے۔ چیخوف کا خاص طور پر اثر ہوا کیونکہ اس کے کردار بالکل مشرقی معلوم ہوتے تھے۔ موپاساں کی سی حقیقت نگاری یہاں ناممکن تھی، چیخوف کے یہاں بعض لوگوں کو ایک دھند لکانظر آتا حالانکہ اس میں فارم کا احساس بھی موجود ہے اس کی روحانیت اور نفسیاتی تجربے نے ہمارے افسانہ نگاروں کو بہت متاثر کیا اور اس کا رنگ کئی طبیعتوں میں رچ گیا۔

ایک طرف ملک میں ان ترجموں کی وجہ سے ایک نئی وسعت ذہنی پیدا ہو رہی تھی۔ دوسری طرف پریم چند کے افسانوں کا اثر ہو رہا تھا۔ پریم چند نے جو بیج بویا تھا اس کے لیے انھیں زمین بھی اچھی ملی اور آب و ہوا بھی۔ چنانچہ ان کے اصلاحی رنگ سے متاثر ہو کر سردارن اعظم کرپوی، حامد اللہ افسر، علی عباس حسینی، پروفیسر مجیب نے کامیاب افسانے لکھے۔ سدا بہار کھول، ڈالی کا جوگ، آئی، سی، ایس، کیہیا گرا اب بھی دلچسپی سے پڑھے جاسکتے ہیں۔ مجنوں نے اپنے ایسے افسانوں سے ابتداءئے جوانی کے رومانی جذبات کو بہت متاثر کیا۔

یہ ماحول تھا جس میں ترقی پسند ادب کی تحریک شروع ہوئی۔ یہ اس قدامت پرستی سے بھی بیزار تھی جو اس دنیا کو چھوڑ کر "نور و نغمہ" میں پناہ لیتی تھی اور اس اصلاحی تحریک سے بھی ناخوش جو پریم چند جیسے نیک نیت اشخاص کے ہاتھوں دنیا کی مصیبت کم کرنے اور بوسیدہ لباس میں ادھر ادھر سے رفو کرنے پر قانع تھی۔ اس بیزاری اور نفرت کا اظہار "انگارے" کی شکل میں ہوا۔ انگارے کے مصنفین نفسیاتی نقطہ نظر سے فراڈ، فنی نقطہ نظر سے جیمس جوائس اور معاشی نقطہ نظر سے کارل مارکس کے مقلد تھے۔

انگارے کے ذریعے سے انہوں نے موجودہ سماج کو جلا کر خاک کرنے کی کوشش کی، کتاب کے خلاف ایک طوفان اٹھ کھڑا ہوا اور اسے ضبط کرنا پڑا مگر اس کا اثر جو ہم عصر ادب پر پڑا ہے حیرت انگیز ہے، اسی کے اثر سے شعلے، محبت اور نفرت، منزل، انوکھی مصیبت، چنگاری، عورت اور اسی قسم کے بہت سے مجموعے شائع ہوئے۔

رسالوں اور اخباروں میں پرانے رومانوں کی جگہ مزدوروں اور کسانوں کی دل گداز داستانوں نے لے لی اور جسے دیکھیے فقیروں، قلیوں، بیماروں اور مزدوروں کے ذکر کو افسانوں کے لیے ضروری خیال کرنے لگا۔ ترقی پسند ادیبوں نے شروع میں حقیقت نگاری کی مناظر خیالات میں الجھن اور زبان میں ناہمواری گوارا کی۔ نفسیاتی تجزیہ کی غرض سے جنسیات کی دلدل میں کودنا منظور کیا۔ ادب کو نفس امیروں اور رئیسوں کا کھلونا دیکھ کر مزدوروں اور کسانوں کی غربت، گندگی بے ایمانی اور اخلاقی پستی کو گلے لگایا۔ اس دنیا کو جلا کر خاک کرنے کے لیے غصہ اور نفرت کی ایسی تیز آنچ پیدا کی کہ بعض اس میں یا تو خود جل گئے یا افسانہ کی صورت کچھ سے کچھ ہو گئی۔ مگر اردو افسانوں میں نئی زندگی انہیں ابتدائی غرضوں سے آئی۔

یہ سب رد عمل تھا کچھ لمبے عرصہ اور تعمیش کا اور رد عمل جب شروع ہوتا ہے تو اس میں توازن کا احساس نہیں رہتا، جذبات کا جو طوفان حسن و عشق، افلاطونی محبت، بے ثباتی دنیا، یا نقص کی باز گری سے وجود میں آتا تھا وہ غریبوں کی آہوں اور بیواؤں کے آنسوؤں کی راہ نکلنے لگا۔ جنسی رجحانات غزل میں تو مردنی اور کثافت لائے مگر نام نہاد ترقی پسند افسانہ میں طوائفوں اور عصمت فروشوں کی زندگی سے جو آب و رنگ پیدا ہوا وہ حقیقت نگاری کے لیے ضروری ٹھہرا۔ میرا مقصد یہ نہیں کہ ترقی پسند تحریک نے افسانے کو کوئی فائدہ نہیں پہنچایا۔ دراصل اس تحریک نے افسانہ نگاری کو آگے بڑھایا۔ مگر شروع شروع میں ہر تحریک کی طرح اس میں بھی مبالغہ سے کام لیا گیا اور بہت سے افسانے مافیہ یار یا سیاسی مقالے بن کر رہ گئے۔ احمد علی کے شعلے پڑ جیسے تو اس میں آپ کو افسانے کی جگہ چند منتشر تاثرات نظر آئیں گے۔ اختر رائے پوری کی نفرت ان کی محبت سے بہتر ہے۔ کتاب کا پہلا حصہ بہم ہو کر رہ گیا ہے دوسرے میں سماج کی خرابیوں پر بہت گہری اور پُر اثر طنز ملتی ہے۔ یہ طنز زہنا کی حد تک پہنچ گئی ہے جس طرح سولیفٹ انسانیت کے زخموں کو گریہ کر مزے لیتا تھا اسی طرح اختر جنسی اور اخلاقی پستی میں چھینٹے اڑاتے نظر آتے ہیں۔ سردار جعفری کی منزل یا رشید جہاں کی عورت دونوں مجموعے فنی

خامیوں کا پتہ دیتے ہیں۔ ان میں فارم کا احساس عام طور پر مفقود ہے۔ اور ان کی نظر بہت گہری نہیں ہے مگر اس دور میں سب سے ابھی کہانیاں سبھاظہیر کی ہیں۔ انکارے میں صرف وہی فنی نقطہ نظر سے قابل احترام ہیں، ہاں پریم چند آخر وقت میں ترقی پسند ادب کے ہنوا بن گئے تھے اور کفن ان کے اس دور کی بڑی ابھی نمائندگی کرتی ہے میں اسے اردو کی بہترین کہانیوں میں سمجھتا ہوں۔ اس میں ایک لفظ بھی بے کار نہیں، ایک نقش بھی دھندلا نہیں شروع سے آخر تک چستی اور تلوار کی سی تیزی اور صفائی ہے۔ پریم چند نے ایک مرتبہ تو حقیقت کو مردانہ وار دیکھا۔ افسانے کی دنیا میں پریم چند کے بعد سب سے بڑی شخصیت کرشن چندر کی ہے کرشن چندر کے مجموعوں کی تعداد ایک درجن تو ضرور ہوگی۔ اگرچہ افسانوں کی تعداد ابھی پریم چند کے افسانوں سے نہیں بڑھی، ان کے مجموعوں میں "ٹوٹے ہوئے تارے"، "زندگی کے موڑ پر"، "ہم وحشی ہیں" اور "سمندر دور ہے" خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ کرشن چندر کی مقبولیت کے کئی وجوہ ہیں، ان کے یہاں رومان بھی ہے افسانویت بھی، زندگی کی تصویریں بھی ایک تند رست رجائیت بھی اور ایک دل دوز شعریت بھی۔ ان کے جدید افسانوں میں ایک روشن سیاسی تصور کی جھلک بھی ہے۔ ان کے افسانوں پر اعتراضات کیے گئے ہیں۔ بعض اوقات وہ افسانہ نہیں مضمون لکھنے لگتے ہیں۔ انھیں کردار نگاری کا زیادہ سلیقہ نہیں۔ ان کی رومانیت ان کی حقیقت نگاری پر غالب رہتی ہے، وہ سیاست کی چھڑی کو ضرورت سے زیادہ استعمال کرتے ہیں وہ جن لوگوں کے متعلق لکھتے ہیں ان سے گہری واقفیت نہیں رکھتے، وہ اشخاص سے زیادہ حالات پر نظر رکھتے ہیں، مگر انصاف یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں ترشے ہوئے ہیروں کی چمک نہ ہونے کے باوجود زندگی کی رنگینی اس کی امیدیں اور مایوسیاں اس کا حسن اور بد صورتی ملتی ہے۔ کرشن چندر ایک شاعر کا دل اور ایک مصور کا موئے قلم رکھتا ہے۔ وہ فضا پیدا کرنے میں ماہر ہے۔ سب سے پہلے اس نے دو فرلانگ لمبی سڑک کو زندگی عطا کی پھر سن اور حیوان اور ٹوٹے ہوئے تارے، بے رنگ و بو زندگی کے موڑ پر، ان داتا، پشاور اسپرئس، جریا، پھول سرخ ہیں، سمندر دور ہے، شائع ہوئے اور پڑھنے والوں کے دلوں پر ایک مستقل جگہ چھوڑ گئے۔ کرشن چندر دراصل شاعر ہے جو اس بے رنگ و بو دنیا میں لا کر چھوڑ دیا گیا ہے۔ اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے ہندوستان کی بد صورتی اور حسن دونوں کو گلے سے لگایا ہے اور بد صورتی میں بھی حسن دیکھا ہے۔ اس کے یہاں ایک ایسی قوت شفا ملتی ہے جو زخموں پر مرہم رکھتی ہے اور ٹوٹے ہوئے

دلوں کو امید کی کرن عطا کرتی ہے۔ اُن داتا بنگال کے قحط کی سچی تصویر نہیں خیالی مرقع ہے۔ مگر کرشن چندر نے اس خیالی تصویر میں حقیقت کی تابناکی بھر دی ہے۔ پشاور اکسپریس میں کرشن چندر نے ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کو فسادات کا یکساں مجرم ٹھہرایا ہے۔ کچھ لوگ صرف کرشن چندر کا فارمولہ دیکھتے ہیں، وہ اس کی دیانت، بے تعصبی، رواداری اور انسانیت پر توجہ نہیں کرتے، حالانکہ اس نے افسانے سے جو کام لیا ہے وہ زندگی کا بڑا مقدس کام ہے اور کرشن چندر نے اُسے بڑی خوبی سے انجام دیا ہے۔

کرشن چندر کے بعد افسانے کی دنیا میں عصمت چغتائی کا نام لینا ضروری ہے عصمت کی بساط کرشن چندر سے محدود ہے۔ ان کے افسانوں کے تین مجموعے اب تک شائع ہوئے ہیں۔ پہلا مجموعہ معمولی ہے لیکن ”چوٹیں“ اور ”ایک بات“ ہمارے افسانوی ادب میں قابلِ ستارہ اضافہ ہیں۔ عصمت نے ہندوستان کے متوسط طبقے اور مسلمانوں کے شریف خاندانوں کی بھول بھلیاں کو جس جرأت اور بے باکی سے بے نقاب کیا ہے اس میں کوئی اُن کا شریک نہیں۔ وہ ایک باغی کا ذہن، ایک شوخ عورت کی طاقت لسانی ایک فن کار کی بے لاگ اور بے رحم نظر رکھتی ہیں، وہ عورت ہیں مگر اس سے زیادہ ایک فن کار ہیں، ان کا ”لحاف“ جو ادبی حلقوں میں بہت بدنام ہوا، اردو کے بڑے اچھے افسانوں میں سے ہے، اسے جو عریاں کہے اُسے زندگی کو عریاں کہنا چاہیے۔ انھوں نے نوجوان لڑکوں، لڑکیوں، بوڑھی عورتوں، زن مرید شوہروں، جنتی بیویوں کی بڑی کامیاب مصوری کی ہے۔ ان کے یہاں ڈرامائی کیفیت، قصہ پن، کردار نگاری مکالموں کی نفاست اور خوبصورتی نمایاں ہیں۔ مگر انھوں نے جو گھریلو با محاورہ، جاندار اور رچی ہوئی زبان استعمال کی ہے، اس کی جدید افسانوی ادب میں کوئی اور نظیر نہیں۔ دوزخی کے نام سے انھوں نے اپنے بھائی عظیم بیگ چغتائی پر جو تبصرو کیا ہے وہ بعض شرفا کو بے رحم اور مریض معلوم ہوتا ہے۔ مگر اردو میں اس رنگ کی پہلی کامیاب کوشش ہے۔ عصمت کے اسلوب میں ایک ایسا زور اور جوش ہے جو پڑھنے والے کو متاثر کیے بغیر نہیں رہتا۔ ان کی جگہ ہمارے افسانوی ادب میں محفوظ ہے۔

راجندر سنگھ بیدی ان دونوں سے کم مقبول ہیں مگر ان سے کم اہمیت کے مستحق نہیں، ان کے دو مجموعے ”دامِ ودانہ“ اور ”گرہن“ اب تک شائع ہوئے ہیں۔ انھوں نے بہت کم افسانے لکھے ہیں، مگر جہاں تک افسانے کی تنظیم اور اس کے درو بست کا تعلق ہے بیدی کرشن چندر اور

عصمت دونوں سے آگے ہیں، گرم کوٹ، گھر میں بازار میں، گریبن، ہڈیاں اور پھول، زین العابدین، رحمان کے جوتے، ایولانش، بڑے ستھرے افسانے ہیں، بیدی نے افسانوں کو اپنے مشاہدے کی دنیا تک محدود رکھ کر اپنا نقصان نہیں کیا، پلاٹ اور کردار نگاری دونوں میں وہ منفرد ہیں ان کے قصوں میں تذبذب اور انجم کی نفاست دونوں کا لحاظ رکھا جاتا ہے ان کی زبان میں غلطیاں ہیں مگر بیدی دہلی اور لکھنؤ کی زبان نہیں لکھتے، وہ پنجاب کی اردو لکھتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں تھوڑی سی دیر میں بہت کچھ کہہ دیا جاتا ہے لیکن اس سے زیادہ خیال کے لیے چھوڑ دیا جاتا ہے، نزاکت، نفاست، درد مندی، ایک خاموش حزن، بیدی کی خصوصیات ہیں اور ان کی ابدیت کی ضمانت۔

منٹو کی شخصیت زیادہ دلکش اور ان کے افسانے زیادہ مزیدار ہوتے ہیں۔ منٹو، موپاساں اور مائکم دونوں سے بہت زیادہ متاثر ہوا ہے۔ ہٹک، کالی شلوار، پھائے، نیا قانون، بابو گوپی ناتھ، کھول دو، اس کے مشہور افسانوں میں سے ہیں۔ منٹو بڑا اچھا فن کار ہے اس نے افسانے لکھنے سیکھے نہیں بلکہ وہ افسانہ نگار پیدا ہوا تھا۔ وہ قصے کو مناسب موڑ دینے کا ماہر ہے۔ اس کے یہاں کبھی بے جا طوالت نہ ملے گی۔ وہ انسانی فطرت سے اچھی طرح واقف ہے۔ وہ کردار نگاری کا بڑا اچھا سلیقہ رکھتا ہے، وہ کم سے کم الفاظ میں ایک کردار پیش کر سکتا ہے مگر اس کا ذہن مریض ہے۔ اُسے جنس اور اس کی بے راہ روی سے بہت دلچسپی ہے۔ اُس کے افسانوں میں زندگی ضرور ہے مگر ایک محدود اور مخصوص زندگی۔ اس کے یہاں جنسی تلذذ ملتا ہے۔ اسے منادات پنجاب میں بھی ایسے واقعات خاص طور پر نظر آئے جہاں عورتوں کے ساتھ بے رحمی کا سلوک ہوا۔ اس کے یہاں ایک ذہنی کمی ہے۔ وہ مائکم کی طرح کسی چیز پر ایمان نہیں رکھتا۔ صرف اس بات پر ایمان رکھتا ہے کہ انسانی فطرت بڑی عجیب و غریب ہے اور اس میں پستی، بے راہ روی اور کمی زیادہ ہے۔ اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن اس کی بڑائی میں شبہ ہے۔

ان کے علاوہ اختر انصاری، اختر اورینوی، علی عباس حسینی، اپندرناتھ اشک، ممتاز مفتی، قرۃ العین، احمد ندیم قاسمی، ابراہیم جلیس، بلونت سنگھ، حیات اللہ انصاری، غلام عباس، ہمارے اچھے افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ علی عباس حسینی ایک عرصے سے لکھتے آئے ہیں۔ ان کے یہاں بنگلی، حقیقت نگاری، فن کا التزام، مکالموں کی موزونیت اور زندگی کی ایک کامیاب

عکاسی ملتی ہے مگر ان کی اصلاح پسندی ابھی تک انہیں بڑا افسانہ نگار نہ بنا سکی۔ اختر اویزی نے "کلیاں اور کانٹے" اور "منظر اور پس منظر میں" اور اختر انصاری نے "خونی" میں ہماری بظاہر بے کیفیت مگر بھرپور دنیا کی بڑی اچھی تصویریں پیش کی ہیں۔ ممتاز مفتی، اس نئے رجحان کی نمایندگی کرتے ہیں جس نے افسانہ نگاری کو نفسیاتی شرح بنادیا ہے۔ قاسمی نے پنجاب کے دیہات کی روح کو مقید کر لیا ہے۔ قرۃ العین ہماری جدید حجاب اسماعیل میں جھپٹیں ابھی اپنے نور و نعم کی دنیا سے نکلنا ہے۔ اپندرناتھ اشک دراصل جرنلسٹ ہیں خالق نہیں۔ مگر ان کے افسانوں میں زندگی ملتی ہے۔ حیات اللہ انصاری کی آخری کوشش اردو کے بہترین افسانوں میں شمار کی جاسکتی ہے۔ اور غلام عباس کا "آنندی" اپنے مسن تعمیر کی وجہ سے اپنا الگ مقام رکھتا ہے۔

اُردو افسانہ اب حقیقت سے قریب ہو گیا ہے، اس نے فطرت انسانی کا زیادہ گہرا مطالعہ کیا ہے۔ اسے زندگی کی تبدیلیوں کا بھی پورا احساس ہے اگر وہ خطابت اور انشاپردازی کے چکر سے اور نکل جائے تو اس میں اور بلندی آجائے۔

(تنقیدی اشارے)

وزیر آغا

افسانے کا فن

یہ بات شوپنہاؤر سے منسوب ہے کہ تمام فنون موسیقی کی سطح پر پہنچنے کی تمنا کرتے ہیں اس بات کی توضیح کرتے ہوئے ہر برٹ ریڈ نے لکھا ہے کہ موسیقار ہی وہ واحد ہستی ہے جو اپنے شعور کے بطون سے فنی تخلیق کو جنم دیتا ہے ورنہ دوسرے فن کار تو ظاہر کی دنیا سے کچا مواد حاصل کرنے پر مجبور ہیں مثلاً مصور رنگ اور صورت کا دست نگر ہے اور شاعر الفاظ کا اور معمار مجبور کہ چونے گارے کے ریختہ میں اپنی ذات کا اظہار کرے مگر ذریعہ چاہے کوئی بھی کیوں نہ استعمال کیا جائے مقصد اس کا صرف یہ ہوتا ہے کہ شے یا منظر کو اوپر اٹھا کر ”غنائیت کی سطح“ پر پہنچا دیا جائے۔ تھوڑے سے تصرف کے ساتھ یہی بات کہانی لکھنے والوں کے سلسلے میں بھی کہی جا سکتی ہے کہ چاہے وہ کردار کے نقوش کو اجاگر کریں یا ٹائپ ۱۷۱۱ کو بروئے کار لائیں۔ بند ماحول کو پیش کریں یا کشادہ کینوس کو سامنے لائیں۔ قریب سے نظارہ کریں یا دور سے نظر ڈالیں، وہ ہر حال میں مجبور ہیں کہ ”کہانی کی سطح“ پر پہنچنے کی کوشش کریں۔ بصورت دیگر افسانہ، جواب مضمون بن جائے گا یا ایک شعری پیکر یا محض نثر کا ایک ٹکڑا۔ چنانچہ میں اپنی بات کی ابتدا اس کلیہ سے کروں گا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے۔

مگر کہانی محض ہوا میں تخلیق نہیں ہو جاتی۔ اس کے نقوش کو اجاگر کرنے کے لیے سب سے پہلے ایک کینوس درکار ہوگا اور یہ کینوس زمانی اور مکانی حدود کے تابع ہوگا۔ کوئی واقعہ بہر صورت ایک خاص جگہ اور خاص وقت ہی میں ظہور پذیر ہو سکتا ہے اور اس لیے کہانی لکھنے والوں کو کینوس کے انتخاب پر خاص توجہ کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ یوں زندگی بجائے خود زمین کے کینوس ہی پر اپنے نقوش اجاگر کر رہی ہے اور اس میں وہ تمام کہانیاں ہر روز وقوع پذیر ہوتی ہیں جو کہانی کہنے والے کے لیے کچا مواد کا کام دیتی ہیں۔ مگر فرق یہ ہے

کہ یہ ادھوری اور ناتراشیدہ کہانیاں ہیں جو ایک بڑے کینوس کی زمانی اور مکانی وسعتوں میں اس طور بکھری ہوئی ہیں کہ نظر ان کی ڈرامائی کیفیت کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ کہانی کہنے والے کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ کہانی کی بکھری ہوئی کڑیوں کے درمیانی فاصلے کو ختم کر کے ان کو یوں ملائے کہ سارے خدوخال ایک ترشے ہوئے واقعہ کی صورت میں مرتب ہو جائیں۔ مگر اس مقام پر افسانے یا کہانی کی دوسری اصناف کے فرق کو ملحوظ رکھ کر بات کو آگے بڑھانا ہوگا۔ ناول یا داستان کا کینوس نسبتاً بڑا ہوتا ہے اور اس میں ان گنت کردار اور واقعات کسی بنیادی واقعہ یا کردار کی تعمیر میں صرف ہوتے ہیں۔ یوں کہ اس واقعہ یا کردار کی نسبت سے سارا مکانی یا زمانی کینوس منور ہو جاتا ہے۔ مگر افسانہ واقعہ یا کردار کے ایک خاص پہلو کو سامنے لاتا ہے اور سارے کینوس کو منور کرنے کے بجائے صرف اس گوشے کو منور کرنے کا اہتمام کرتا ہے جسے وہ توجہ کا مرکز بنانے کا طالب ہوتا ہے۔ مگر اس فرق کے باوصف اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ناول ہو یا افسانہ کینوس اس کے لیے بہر حال ناگزیر ہے۔

مگر یہ کینوس اس وقت تک کہانی کو جنم نہیں دے سکتا جب تک اس کے اندر کلبلاہٹ پیدا نہ ہو۔ کائنات کی اصل کہانی بھی اس وقت شروع ہوئی تھی جب باغ بہشت کے کینوس پر انسان کی کلبلاہٹ کا آغاز ہوا تھا۔ اس پر شاید یہ اعتراض وارد ہو کہ بعض کہانیاں ایسی بھی تو ہیں جن میں انسان کا گزرتک نہیں۔ یہ بات غلط نہیں ہے۔ خود اردو زبان میں رفیق حسین نے جانوروں کے بارے میں جو کہانیاں لکھی ہیں وہ صرف جانوروں کے اعمال سے متعلق ہیں۔ اسی طرح میرزا ادیب نے ”دل ناتواں“ اور ”دردن تیرگی“ ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو انسان کے بجائے پودے اور ذرے کو بڑی عمدگی سے اپنا موضوع بناتی ہیں۔ ایک کہانی ممتاز مضمون کی بھی ہے جس میں مجسموں کی داستان پیش ہوئی ہے۔ مگر یہ بات ضرور ہے کہ کہانی کا بنیادی موضوع ”انسان کے سوا اور کوئی نہیں“ حتیٰ کہ جب جانور، پودا یا ذرہ کہانی کا موضوع بنتا ہے تو بھی انسان کی صورت ہی اس میں منتقل ہوتی ہے اور وہ بھی انسان ہی کی طرح جذبات اور اعمال سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسی کہانی میں انسان کی دلچسپی کا اصل باعث بھی یہ ہے کہ وہ اسے آئینہ دکھا کر اس کی ANIMISTIC URGE کی تسکین کرتی ہے۔ واضح رہے کہ انسان نے اپنی حیات کا ایک نہایت طویل دور اپنے چاروں طرف

پھیلے ہوئے ماحول (کینوس) سے اس طور ہم آہنگ ہو کر گزارا ہے کہ اس کے اور حیوان کے یا بے جان شے کے مابین تفریق پیدا نہیں ہو سکی اور یہ بہت بعد کی بات ہے کہ جب اس کے ہاں انفرادیت پیدا ہوئی اور نرگسیت کا میلان توانا ہوا تو اس نے اپنی ذات کو کائنات سے کاٹ کر الگ کر لیا۔ چنانچہ سائنس اور ٹیکنولوجی کے دور میں انسان کی تنہائی روز بروز شدید ہو رہی ہے کہ اب وہ کائنات کے آہنگ میں شریک کرنے کی بجائے محض اس کا تماشا بن کر ظاہر ہو رہا ہے البتہ فن کی دنیا میں شرکت PARTICIPATION کا عمل تا حال خاصا توانا ہے۔ فن کی رعنائی اور اثر انگیزی کا اصل سبب بھی یہی ہے، چنانچہ جب افسانے میں درخت، پتھر، حیوان یا ذرے انسانی اوصاف سے متصف ہو کر سامنے آتے ہیں تو افسانہ ایک بنیادی انسانی طلب کو پورا کر کے ہمیں تسکین مہیا کرتا ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ افسانے کا بنیادی موضوع اور محور انسان کے سوا اور کوئی نہیں۔

تو بات یہاں تک پہنچی کہ کہانی کے کینوس سے مراد وہ ماحول ہے جس میں جملہ جاندار اور بے جان اشیاء موجود ہوتی ہیں لیکن جس کا اصل محور انسان ہے۔ کہانی بنیادی طور پر انسانی اعمال سے متعلق ہوتی ہے اور جب انسان سے ہٹ کر دوسری اشیاء کو موضوع بناتی ہے تو بھی دراصل ان میں انسانی اوصاف کو شامل کر کے ایسا کرتی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کس طرح اس ماحول یا اس کے محور، یعنی انسان کو افسانے کی بنیت میں شامل کرتا ہے یا اسے افسانے میں کس زاویے، ترتیب یا ترجیح کے ساتھ شامل کرنا چاہیے۔ اس ضمن میں کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جاسکتا اور یہ اچھی بات بھی ہے۔ ورنہ افسانے کا سارا تنوع اور رنگارنگی خاک میں مل جائے۔ اصل بات یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنی ذات کے ایک خاص زاویے سے اس کینوس کا احاطہ کرتا ہے نیز اپنی افتادِ طبع کے مطابق ہی اس پر قریب یا دور سے نظر ڈالتا ہے اور اس کے نہایت دلچسپ نتائج بھی مرتب ہوتے ہیں مثلاً وہ افسانہ نگار جو فطرتاً باریک بین اور آہستہ رو ہیں زمین پر اتر کر ایک بالکل ہموار سطح سے کینوس کا مطالعہ کرتے ہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ کینوس کی ارضی سطح پر چلنے کے دوران کرداروں کو اپنے بدن سے کھینچتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ نہ صرف سارا ماحول اپنے تمام تر گوشوں کے ساتھ قاری کے سامنے آجاتا ہے بلکہ اس میں مثالی نمونوں (TYPES) کے بجائے کردار ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور حقیقت نگاری کی روش وجود میں آجاتی ہے۔ یہ روش بعض اوقات بے رحمی کی

حد تک سپاٹ بھی ہو سکتی ہے جیسے اختر اور نیوی کے افسانوں میں اور دلچسپ اور لذیذ بھی جیسے غنمو، بیدکی، بلونت سنگھ اور رحمن مذب کی کہانیوں میں۔ اسی طرح سماجی مساکن کی عکاسی کے اعتبار سے یہ خیال انگریز یا امیر آزما بھی ہو سکتی ہے جیسے پریم چند کی کہانیوں میں۔ لیکن یہ بات طے ہے کہ اس میں باصرہ اور لامرہ کا عنصر خاصا شدید ہوتا ہے اور جب کردار یا مسئلہ ابھر کر سامنے آتا ہے تو وہ قاری کے اس قدر قریب ہوتا ہے کہ وہ اسے پوری طرح دیکھ سکتا بلکہ محض ہاتھ بڑھا کر اسے گویا مس بھی کر سکتا ہے۔

لیکن بعض طبائع ماحول کو اس قدر قریب سے دیکھنا پسند نہیں کرتیں۔ اعرصہ کی خاطر آپ کہہ لیں کہ وہ اس کی اہل ہی نہیں ہوتیں لیکن حقیقت شاید یہ ہے کہ ہر شخص اپنی افتاد طبع سے مجبور ہے کہ کسی شے سے اپنا ربط قائم کرنے کے لیے اسی قدر دوری یا قرب کو بروئے کار لائے جو اس کی فطرت کے تقاضوں کے عین مطابق ہو۔ وہ افسانہ نگار جو ذرا فاصلے سے کینوس پر نظر ڈالتے ہیں۔ فطرتاً متجسس، سفر پسند اور ہم جو ہوتے ہیں۔ ایسے لوگوں کا یہ قاعدہ ہے کہ وہ وقت کی تنگ دامانی یا ایک داخلی بیقراری کے زیر اثر ماحول پر اچھٹی سی نظر ڈال کر اور اس کے صرف چند ایک نمایاں پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ وہ اکثر و بیشتر ریل کی کھڑکی یا ہوٹل کی بالکنی سے یا یوں کہہ لیجئے کہ ذہنی یا جسمانی سفر کی حالت میں رہتے ہوئے مناظر کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان کے ہاں تجرباتی مطالعہ کا رجحان کم اور اجتماعی محاکمہ کا میلان زیادہ ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ کھجے کے بجائے سڑک، گلی کے بجائے شہر اور فرد کے بجائے ابنوہ کو مرکزی نقطہ قرار دیتے ہیں۔ یہ نہیں کہ افسانے میں کھجے، فرد یا گلی کی نفی ہو جاتی ہے۔ یہ چیزیں تو بہر حال ماحول کے ضروری اجزا ہیں اور اپنی جگہ قائم رہتی ہیں۔ مگر افسانہ نگار ایک خاص میلان کے تحت انہیں ثانوی حیثیت بخش دیتا ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ ”دو فرلانگ لمبی سڑک“ اس کی ایک مثال ہے کہ اس میں بنیادی کردار سڑک ہے۔ باقی کردار اور واقعات کا مقصد محض اس سڑک کے کردار کو واضح کرنا ہے اور بس۔ اسی طرح ”زندگی کے موڑ پر“ کا مرکزی کردار ”سماج“ ہے افسانہ ایک سفر کی صورت میں ابھرتا ہے اور اس کے کردار اور واقعات بکھرے ہوئے اور ڈھیلے ڈھالے سے دکھائی دیتے ہیں۔ تناؤ نگر جب وہ آخر میں کنویں کی تمثیل سے یہ تاثر دیتا ہے کہ سماج تو اندھے سیلوں کی مدد سے چلتا ہوا ایک رہٹ ہے

تو قاری کو فی الفور محسوس ہوتا ہے کہ اس نے ثانوی کرداروں اور معمولی واقعات کو سماج کے وسیع تر کردار کی تعمیر میں صرف ہوتے ہوئے دیکھ لیا ہے۔ رام لعل کے بعض افسانوں میں بھی سفر کی یہ کیفیت موجود ہے گو رام لعل کے ہاں زمانی اور مکانی قیود نے افسانے کو ”بکھرنے“ کی پوری اجازت نہیں دی۔ ماحول کو دیکھنے کے اس خالص انداز میں تجزیاتی مطالعہ کا رجحان کم تو ہوتا ہے لیکن ختم نہیں ہوتا۔ کردار اور واقعات ثانوی حیثیت تو اختیار کرتے ہیں لیکن مدہم نہیں پڑتے متفرق کردار اپنے نکیلے پہلوؤں سے دست کش تو ہوتے ہیں لیکن انہیں پہچاننے میں دقت محسوس نہیں ہوتی بلکہ تلمانی کے طور پر ایک بڑا کردار بھی ابھر آتا ہے جیسے سماج سڑک یا شہر کا کردار جس پر قاری کی ساری توجہ مرکوز ہو جاتی ہے۔ کہانی ایک حد تک رقیق ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس کی کڑیاں نظروں سے اوجھل نہیں ہوتیں اور موضوع کی تبدیلی اگر ملحوظ رہے تو پھر کہانی کا تاثر بھی پوری طرح برقرار رہتا ہے۔

زمین پر اتر کر کردار کے تمام تر پہلوؤں کا مطالعہ کرنے کا رجحان ان کہانی کہنے والوں کے ہاں عام ہے جو خواب کار کم اور حقیقت پسند زیادہ ہیں ایسے لوگ بڑے سنجیدہ شہری ہوتے ہیں اور ان کے شعور میں ہمیشہ سوسائٹی کی بے اعتدالیوں یا ناہمواریوں کو طشت از بام کرنے کا رجحان موجود رہتا ہے۔ بعض تو اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر اصلاح کا ایک باقاعدہ بیج سالہ منصوبہ مرتب کرنے لگتے ہیں مگر ان کا ذکر اس لیے مناسب نہیں کہ وہ ادب کی مملکت کو الوداع کہہ کر اخلاقیات کی دنیا میں چلے جاتے ہیں اور ادب ان کے بلند ”آدرش“ سے کچھ زیادہ فائدہ نہیں اٹھا سکتا۔ لیکن ان سے ورے وہ افسانہ نگار ہیں جو اپنی افتادِ طبع کے مطابق ماحول کے عیوب کی نشاندہی کرتے ہیں چنانچہ پریم چند مذہوم سماجی رسوم کو بے نقاب کرتا ہے اور منٹو اور رحمان مذہب طوائف کے ماحول کو وغیرہ۔ ان کے بعد ان افسانہ نگاروں کو دیکھیے جو زمین سے متعلق ہونے کے باوجود ہمیشہ کسی ٹیلے کی تلاش میں رہتے ہیں جہاں سے وہ ماحول پر ایک طائرانہ نظر ڈال سکیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کے فن میں دائرہ عمل کی وسعت سے افسانے کا مزاج ہی بدل جاتا ہے۔ اس ضمن میں کرشن چندر کی مثال اوپر دی جا چکی ہے مگر افسانہ لکھنے کے یہی دو طریق مستعمل نہیں، ان کے علاوہ دو اور انداز بھی ہیں جو اردو افسانے کے جدید دور میں اپنے سارے نکھار کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے ایک تو وہ ہے جس میں افسانہ نگار نے ایک ایسے

زاویے سے ماحول کو دیکھا ہے کہ افسانے کے کردار محض ننگے جسموں کے ساتھ نہیں بلکہ ان جسموں سے چمٹی ہوئی لمبی پرچھائوں کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ کردار سے براہ راست متعارف ہونے والا افسانہ نگار اول تو کردار سے اپنی نظریں ہٹا ہی نہیں پاتا اور اگر لحظہ بھر کے لیے ہٹا بھی لے تو اسے وہ مدہم سی پرچھائیں شاذ ہی نظر آتی ہے جو سورج کی بے پناہ روشنی میں کردار کے قدموں سے چمٹی ہوئی ہے۔ مگر جب افسانہ نگار اپنے اور ماحول کے درمیان فاصلہ کم کر کے وہ طریق اختیار کرتا ہے جس کا ذکر و آن گاگ نے اپنے دوست کے نام ایک خط میں کیا تھا ”جب لوگ میری تصویروں کی اشیاء کو پوری طرح پہچان نہیں سکتے تو میں خوش ہوتا ہوں۔ کیونکہ میری یہ آرزو ہوتی ہے کہ اشیاء اپنی خوابناک کیفیات سے دست کش نہ ہوں“ تو وہ دراصل کردار میں پرچھائیں کی ایک نئی اور انوکھی سطح کا اضافہ کر کے نہ صرف بے رحم حقیقت نگاری کے سپاٹ پن سے افسانے کو بچا لیتا ہے بلکہ کردار کے معنی گوشوں کو روشنی میں لا کر قاری کو زندگی کی تہہ داری کا احساس بھی دلاتا ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ افسانہ نگار کو اچانک کردار سے کہیں زیادہ اس کی پرچھائیں HAUNT کرنے لگتی ہے اور وہ خود سے سوال کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہ پرچھائیں کون ہے؟ اس کا کردار سے کیا رشتہ ہے اور کہیں ایسا تو نہیں کہ اصل کردار یہی پرچھائیں ہو؟ اور پھر عام روش سے ہٹ کر خوابوں سے ملو ایک ایسا ماحول خلق کر لیتا ہے جس میں اصل کی پہچان کا واحد ذریعہ وہ نقل ہے جسے انسانی فلسفہ نے ہمیشہ بنظر تمقیر دیکھا ہے۔ یوں بھی فلسفہ کے شعور کے حربے سے حقیقت تک پہنچنے کی ایک سعی ہے اور فن خواب کے وسیلے سے اور اس لیے جو فن پارہ اپنے طریق کار کو کچ کر فلسفے کے آلات کو بروئے کار لانے کی کوشش کرتا ہے وہ اسی نسبت سے اپنے مشن میں ناکام بھی ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے جب کردار اور واقعہ کی روشن اور ننگی دنیا کو ایک خواب ناک فضا کے باغیچے میں رکھ کر دیکھا تو اسے ایک اور ہی منظر دکھائی دیا مگر اس نے یہ کوشش ضرور کی کہ افسانے کو کردار اور واقعہ سے بے نیاز نہ ہونے دے مطلب یہ کہ اس نے پرچھائیں کو نظر کی گرفت میں لیا لیکن صرف اس پرچھائیں کو جو کردار سے منسلک تھی بصورت دیگر بے جسم ہیولوں میں گھر کر رہ جاتا اس کا ذکر آگے آئے گا۔ یورپ میں افسانے کی اس نئی جہت کا چرچا اکثر ہوتا رہتا ہے اور اسے مصوری کی بعض تحریکوں سے منسلک کرنے کی کوشش بھی ایک عام بات ہے لیکن ہمارے ہاں افسانے میں اس روش کی

نشان دہی تا حال نہیں ہو سکی۔

یہ سوال کہ جدید اردو افسانے میں ”پرچھائیں“ کا وجود کن محرکات کے تابع ہے، بحث کو بہت سی پیچ دار جہتوں میں لے جائے گا۔ اس لیے اس سے اجتناب ضروری ہے مگر ایک بات واضح ہے کہ یہ پرچھائیں بیسویں صدی کی پیداوار ہے اور افسانہ ہی نہیں شعر میں بھی اپنی جھلک دکھا رہی ہے۔ بالخصوص اردو کی جدید غزل میں اس نے دوسری ہستی (THE OTHER) کے روپ میں ظاہر ہونے کی پرزور کوشش کی ہے اور جدید اردو افسانے میں بھی یہ خاصی فعال نظر آ رہی ہے۔ صورت اس کی یوں ہے کہ یکا یک افسانے کا کردار اپنے بدن کے جملہ خد و خال کو برقرار رکھتے ہوئے اندر سے خالی ہو گیا ہے اور کوئی اور شے یا روح اس جسم میں ملول کر گئی ہے اور کردار ایک نئی ہستی کے روپ میں دکھائی دینے لگا ہے اور اس UNDERWORLD کا باقی بن گیا ہے جو ہم میں سے ہر شخص کے اندر موجود تو ہے لیکن جسے سماجی احتساب نے باہر آنے کی اجازت نہیں دی۔ ہمزاد یا پرچھائیں کی یہ آمد ہی وہ نئی سطح (DIMENSION) ہے جس نے اردو افسانے کو ایک نئی رفعت سے آشنا کر دیا۔ واضح رہے کہ میں یہاں پرچھائیں کا محض انفسیاتی SHADOW کے مفہوم میں ذکر نہیں کر رہا۔ بے شک افسانہ کی فضا میں SHADOW کا درنا کوئی عیب کی بات نہیں کیونکہ اس سے کردار کے بعض گہرے اور تہہ دار پہلوؤں تک رسائی پانے میں مدد ملتی ہے لیکن میں پرچھائیں سے مراد وہ شخصیت بھی لیتا ہوں جو فطری ارتقار کے تحت ہر بار قدیم کی راکھ سے برآمد ہوتی ہے اور نئے دور کی نئی آواز قرار پاتی ہے۔ جدید غزل یا جدید افسانے میں پرچھائیں کا یہ تصور اس نئی ہستی یا شخصیت کی دریافت کا تصور بھی ہے جو نئے زمانے سے نبرد آزما ہونے کی خود میں سکت رکھتی ہے۔ رہا یہ سوال کہ جدید افسانہ نگار نے اس پرچھائیں کو دریافت کرنے کے لیے کیا خاص طریق اختیار کیا ہے تو اس سلسلے میں بھی کوئی کلیہ موجود نہیں۔ ہر افسانہ نگار اپنے مزاج اور جہت کے مطابق ہی اس دریافت میں حصہ لیتا ہے چنانچہ بعض تو STREAM OF CONSCIOUSNESS کو بروئے کار لانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یہ طریق نفسیات کے آزاد تلامذہ خیال سے متاثر ہے۔ دوسرا طریق یہ ہے کہ افسانہ نگار کردار کے ذہن کے تجزیہ سے نہیں بلکہ اس کے

اعمال سے اس دوسری ہستی کو "دریافت" کرتا ہے تیسرا یہ کہ وہ افسانے کی ابتدا ہی اس ہستی کو مرکز نگاہ بنا کر کرتا ہے۔ ہر چند اس ہستی کے ساتھ اس کا گوشت پوست کا کردار منسلک رہتا ہے لیکن لگتا ہے جیسے جو پہلے سایہ تھا اب وہ کردار ہے اور جو کردار تھا وہ اب محض سائے کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ پچھلے چند برس میں افسانے کا یہ رجحان خاصا تو انا ہوا ہے اور اس کے تحت اردو میں بعض عمدہ کہانیوں کا اضافہ بھی ہوا ہے۔ غلام الثقلین نقوی، انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، شمس نعمان، بلراج مینرا اور بعض دوسرے لکھنے والوں کی متعدد کہانیوں میں اس خاص انداز کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ رام لعل کا افسانہ "چاپ" اور بلراج کوئل کا افسانہ "کنواں" اس خاص جہت کی بہت عمدہ مثالیں ہیں۔

ہر تحریک یا رجحان کا ایک فارورڈ بلاک بھی ہوتا ہے جو بعض اوقات اپنے جوش میں اتنا آگے بڑھ جاتا ہے کہ اصل تحریک ہی سے منقطع ہو جاتا ہے۔ یہ فارورڈ بلاک جدید اردو افسانے میں بھی ظاہر ہو گیا ہے۔ جدید افسانے نے پیش پا افتادہ مسائل اور بے رحم حقیقت نگاری کے عمل کو تہ کر واقعہ یا کردار کی دوسری سطح تک رسائی کی جو کوشش کی ہے اس سے افسانہ میں یقیناً گہرائی کا اضافہ ہوا ہے اور ایسی بہت سی کہانیاں وجود میں آئی ہیں جو انسان کی بنیادی طلب کو مطمئن کرنے میں بہت کامیاب ثابت ہوئی ہیں لیکن پھر افسانہ نگار ذرا دم لینے کے بجائے آگے ہی آگے بڑھتا چلا گیا ہے تا آنکہ وہ اس مقام پر پہنچ گیا ہے جہاں سائے سے اس کا کردار چھن گیا ہے۔ جب تک کردار اور اس کی پرچھائیں کی ثنویت قائم رہے۔ ان دونوں کے ربط باہم کا تجزیہ نئے نئے انکشافات کا باعث ثابت ہوتا ہے لیکن اگر کردار سے اس کا سایہ یا سائے سے اس کا کردار چھن جائے تو ایک انتہائی صورت وجود میں آجاتی ہے۔ چنانچہ جب جدید ترین افسانے نے کردار یا ماحول کی معروضی صورت کو تہ کر خود کو محض بے جسم ہیولوں تک محدود کر لیا تو کہانی کے سارے خد و خال ہی گڈ گڈ ہو گئے۔ جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے اور یہ کہانی ماحول اور اس کے کرداروں سے مرتب ہوتی ہے جب افسانہ سے کردار ہی غائب ہو جائے یا افسانے کا کینوس اپنی معروضیت سے دست کش ہو کر REFERENCE کے طور پر باقی ہی نہ رہے یا جب اشیاء ایک دوسری سے متمیز ہی نہ ہو سکیں تو ہیولے جنم لیتے ہیں اور ANARCHY کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ آج اردو

افسانے میں کہیں کہیں انتشار کا یہ رجحان بھی نظر آ رہا ہے اور بعض طبائع جدیدیت کے نام پر اسے EXPLOIT بھی کر رہی ہیں۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی زمانے میں ترقی پسندی کے نام پر حقیقت نگاری کے رجحان کو EXPLOIT کیا گیا تھا۔

(نئے مقالات)



وزیر آغا

اردو افسانے کے تین دور

اردو افسانے کے ہر دور میں دیکھنے کے دو زاویے مسلط اور مقبول رہے ہیں۔ ان میں سے ایک زاویہ تو ارضی رجحان کا علمبردار ہے اور اس کے تحت افسانہ نگار نے زندگی کے مظاہر کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ یوں کہ مظاہر کا کھر دراپن سب سے پہلے اس کے شعور کی گرفت میں آیا ہے۔ یہ انداز نظر گویا خوردبین کی مدد سے ماحول اور اس کے کرداروں کا جائزہ لینے کی ایک صورت ہے اور اسے بآسانی SHORT RANGE VIEW کا نام دیا جاسکتا ہے۔ دوسرا زاویہ نگاہ تخیلی رجحان کا داعی ہے اور اس کے زیر اثر افسانہ نگار نے تخیل کی بلندی پر سے گرد و نواح پر ایک اچھٹی سی نظر ڈالی ہے اور یوں کسی خاص مقام یا نقطے پر اس کی نگاہیں مرکوز ہو کر رک نہیں گئیں بلکہ سارے ماحول کا احاطہ کرتی چلی گئی ہیں۔ یہ انداز دور بین کی مدد سے ماحول کا جائزہ لینے کی ایک صورت ہے اور اگر اسے LONG RANGE VIEW کا نام دیا جائے تو بات واضح ہو جاتی ہے۔

اردو افسانے کے آغاز ہی میں دیکھنے کے دونوں انداز رائج ہو گئے تھے تاہم پہلے دور میں تخیلی رجحان نسبتاً زیادہ قوی تھا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ اردو افسانہ داستان گوئی کی اس روایت سے منسلک تھا جس میں تخیل کی پرواز کو تمام تر اہمیت حاصل تھی۔ بے شک روزمرہ کی زندگی کو نظر انداز کرنا داستان گو کا مسلک ہرگز نہیں تھا۔ اور یہ اس لیے کہ وہ خود ایک گوشت پوست کا انسان تھا اور ماحول کے ان مظاہر کی نفی نہیں کر سکتا تھا جو اس کے چاروں جانب بکھرے پڑے تھے اور اس کے شعور پر ہر لحظہ اثر انداز ہو رہے تھے۔ تاہم چونکہ سینکڑوں برس کے تیاگ اور درویشی کے رجحانات نے بالائی سطح پر زمینی مظاہر سے کنارہ کش ہونے کے میدان کو ابھار دیا تھا اس لیے وہ اس میدان کا متبع کرنے پر مجبور تھا۔ چنانچہ داستان گو کے ہاں معاشرے

کی عکاسی کا رجحان تو موجود ہے تاہم یہ رجحان روایت کے قوی تر رجحان کے زیر اثر ایک غیر ارضی فضا کی عکاسی کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ اردو افسانہ نگار نے داستان گوئی کی اس روایت کے زیر اثر تربیت حاصل کی تھی۔ لامحالہ اس نے ابتدا میں تخیلی انداز نظر کو اپنا لیا۔ چنانچہ سجاد حیدر، یلدرم، ل۔ احمد، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کے ہاں حقیقت نگاری کی بہ نسبت تخیل آفرینی کے رجحان نے زیادہ شدت اختیار کر لی اور انھوں نے افسانے کا جو پیکر تراشا اس میں ارضی مظاہر کے ساتھ افسانہ نگار کا رابطہ کچھ ایسا مضبوط نہیں تھا۔ یہ سب افسانہ نگار ایک تخیلی فضا میں سانس لے رہے تھے اور محبت کے افلاطونی نظریے کی عکاسی، حسن کے غیر ارضی تصور کی نقاب کشائی اور مظاہر پر ایک چھپتی سی نظر دوڑانے کے عمل میں مبتلا تھے۔ شاید اسی لیے ان کے ہاں کردار نگاری کا عمل ناپید ہے۔ انھوں نے ماحول کی ہر کروٹ یا رجحان کو ایک علامتی مظہر سے واضح کیا ہے چنانچہ اسی لیے کردار کی بجائے مثالی نمونے TYPE کی پیش کش تک خود کو محدود رکھا ہے۔ بعض اوقات تو اعلیٰ انسانی قدروں مثلاً حسن، سچائی، محبت وغیرہ کو بھی علامتی مظاہر سے اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ نہیں کہ اس انداز نظر کے تحت ان افسانہ نگاروں نے فن کا کوئی اعلیٰ نمونہ پیش ہی نہیں کیا۔ اس کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے بعض معرکے کے افسانے لکھے ہیں جو اردو ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں لیکن اکثر و بیشتر یہ انداز نظر کچھ زیادہ ہی تخیلی اور افسانہ نگار کا رد عمل کچھ زیادہ ہی جذباتی ہو گیا ہے اور نتیجتاً زندگی کی عام سطح سے افسانہ نگار کا مضبوط رابطہ قائم نہیں رہ سکا۔ ان افسانہ نگاروں کے اسلوب میں بھی ایک ایسی جذباتی کیفیت ابھری ہے جو ذہنی پختگی کے موجودہ ایام میں کچھ زیادہ قابل قبول نہیں۔

اردو افسانے کے اس ابتدائی دور میں دوسرا انداز نظر حقیقت پسندی کا رجحان تھا جس کا اہم ترین علمبردار پریم چند ہے۔ پریم چند زمین کی سوندھی سوندھی باس سے بہت قریب تھا۔ اس نے تخیل کی رفعتوں کے بجائے زندگی کے ارضی پہلوؤں اور سماج کی واضح کروٹوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اسی لیے پریم چند کے ہاں پہلی بار کردار کے نقوش پوری طرح ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک اخلاقی یا املاحي مسلک کے تحت پریم چند نے اپنے بیشتر کرداروں کی تشکیل میں ایک شعوری موڑ پیدا کرنے کی کوشش کی اور اس کے نتیجے میں اس کے ہاں کردار کا سراپا زخمی بھی ہوا تاہم کردار نگاری کی طرف

پریم چند کا رجحان بڑی اہمیت کا حامل تھا۔ اور اس کے تحت اردو افسانہ تخیل محض کی فضا سے نکل کر زمینی فضا سے قریب تر ہونے میں یقیناً کامیاب ہوا لیکن ایک خالص تخیلی رجحان کی طرح ایک خالص ارضی رجحان بھی عظیم فن کی تخلیق کے لیے کچھ زیادہ سازگار نہیں۔ عظیم فن تو آسمان اور زمین، تخیل اور جذبے کے ربطِ باہم کی پیداوار ہے۔ پریم چند اردو افسانے کے معماروں میں ایک بڑی امتیازی حیثیت کا حامل ہے اور اس نے حقیقت پسندی کے رجحان کو اختیار کر کے اردو افسانے کی بڑی خدمت سرانجام دی ہے اس سب کے باوجود اگر اس کے ہاں اردو افسانہ دنیا کے عظیم افسانوی ادب کے معیار تک نہیں پہنچا تو اس کی وجہ محض یہ ہے کہ پریم چند نے زمین کی عکاسی میں تخیل کی لطافت اور سوچ کی روشنی کو پوری طرح شامل نہیں کیا اور اس کے ہاں افسانہ قصہ گوئی سے اوپر اٹھ کر انکشافِ ذات اور عرفانِ کائنات کے مدارج تک نہیں پہنچ پایا۔

اردو افسانے کا دوسرا دور ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ شروع ہوا اور تقسیم ملک کے واقعہ کو اس کی آخری حد قرار دینا مناسب ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ”انگارے“ کی اشاعت سے قبل ہی اس نئے دور کے تمام نقوش واضح ہو چکے تھے۔ آزادی کی تحریک، مغربی ادب، اور معاشرے کے اثرات سے اس کی ابتدا ہوئی حالانکہ اس سے قبل ۲۹ء کے اقتصادی بحران اور یورپ میں دوسری جنگ عظیم کی تیاری نے نئے دور کے افسانے کے لیے زمین ہموار کر دی تھی اور تخیل محض کی فضا سے افسانہ نگار کو باہر نکال کر بہت سے سماجی سیاسی اور نفسیاتی موضوعات سے قریب تر کر دیا تھا۔ تاہم قابلِ غور بات یہ ہے کہ اردو افسانے کے دوسرے دور میں بھی دیکھنے کے وہ دونوں انداز قائم رہے جو پہلے دور کا طرہ امتیاز تھے۔ البتہ اب ان میں سے تخیلی رجحان نے اپنی صورت اس طور بدلی کہ اس میں یوٹوپین ادب پیدا کرنے کی روش ایک بڑی حد تک ختم ہو گئی۔ دوسرے اب تخیل محض کی فضا میں رہنے کے بجائے افسانہ نگار نے تخیل کو سماجی کروٹوں اور ارضی بندھنوں کی پرکھ کے لیے ایک حربے کے طور پر استعمال کرنا شروع کر دیا۔ گویا جہاں پہلے دور کے افسانہ نگار نے آسمانی رفعتوں کو اس طرح اپنایا تھا کہ زندگی کے ارضی پہلو ایک بڑی حد تک اس کی نگاہوں سے اوجھل ہو گئے تھے۔ وہاں دوسرے دور کے افسانہ نگار نے زاویہ نگاہ تو وہی اختیار کیا یعنی بلندی پر سے ماحول کو دیکھنے کا زاویہ تاہم اب اس نے بلندی پر سے مزید بلندی کو دیکھنے کی بجائے اپنی نظریں جھکا لیں اور زمین

اور معاشرے کی کروٹوں کو دیکھتا چلا گیا۔ یہ اندازِ نظر اس دور کے سب سے بڑے افسانہ نگار کرشن چندر کے ہاں بہت نمایاں ہے۔ کرشن چندر نے اپنے افسانوں میں زندگی سے براہِ راست متصادم ہونے اور اس کے ارضی پہلوؤں سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ایک صاحبِ بصیرت تماشائی کی طرح اس نے ریل کی کھڑکی ہوٹل کی بالکنی یا پہاڑ کی چوٹی پر سے ابنوہ اور سماج کی بیشتر کروٹوں پر ایک گہری نظر ڈالی ہے۔ دراصل ابنوہ کا جزو بننے، زندگی کی چمکی میں پسے اور زندگی کے مسائل سے متصادم ہونے کی روش ایک بالکل جدا شے ہے کہ اس روش کے تحت زندگی کے کھردرے پن کا ایک شدید احساس ابھرتا ہے۔ کرشن چندر مزاجاً اس اندازِ نظر کا علمبردار نہیں۔ وہ بنیادی طور پر تخیل پرست ہے اور اگرچہ کرشن چندر کی یہ ایک بہت بڑی عطا ہے کہ اس نے تخیل محض کی فضا سے افسانے کو باہر نکالا اور تخیل سے اپنا رابطہ قائم رکھتے ہوئے زندگی اور معاشرے کی کروٹوں پر ایک گہری نظر ڈالی۔ تاہم زندگی اور اس کے حقائق سے براہِ راست متصادم ہونے کا انداز کرشن چندر کے ہاں کچھ زیادہ ابھر نہیں سکا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ کرشن چندر نے نیچے بازار میں اتر کر دوسروں کے قدموں سے قدم ملانے کے بجائے مکان کی کھڑکی میں سے بڑھتے ہوئے قدموں کی چاپ کو سنا۔ دوسرے کرشن چندر کے ہاں کردار نگاری کا رجحان کچھ زیادہ توانا نہیں تھا۔ کردار نگاری کا عمل اس وقت وجود میں آتا ہے جب آپ چھت سے اتر کر سچ مچ کے کرداروں سے متصادم ہوتے اور ان کی ابھری ہوئی لوکیلی ہڈیوں کو اپنے جسم میں چبھتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ لیکن اگر آپ اپنے اور ان کرداروں کے درمیان تخیل محض یا احساسِ برتری کی ایک چلن آویزاں کر دیں تو یہ فاصلہ آپ کو کرداروں کے بجائے بہت سے مثالی نمونوں کے وجود کا احساس دلائے گا۔ یہی کچھ کرشن چندر کے ساتھ بھی ہوا۔ اس نے اپنے اور کلبلائی ہوئی زندگی کے مابین ایک قدم کا فاصلہ ضرور قائم رکھا اور یوں اپنے افسانوں میں کردار کے بجائے لالہ، کسان، چنگی محسوس، پتواری، سپاہی، آرٹسٹ، بھنگی وغیرہ کے مثالی نمونے پیش کرتا چلا گیا۔ اس طریق کار کی بدولت کرشن چندر کی افسانہ نگاری کو کچھ تو فائدہ پہنچا اور کچھ نقصان۔ فائدہ یوں کہ معاشرے کی عکاسی کے دوران میں بھی اس نے تخیل اور سوچ سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کیا جیسا کہ حقیقت پسندی کے رجحان کے تحت عام طور سے ہوتا ہے، اور یوں افسانے کو سپاٹ پن سے بچا لیا۔ نقصان یوں کہ اس کی نظروں سے حقیقت کا کھردرا روپ ذرا ادھل ہی رہا نتیجتاً کرشن چندر کے ہاں

تخیل اور حقیقت کا وہ امتزاج پوری طرح وجود میں نہ آسکا۔ جو ادبِ عالیہ کی تخلیق کے لیے از بس ضروری ہے۔ اس سبب کے باوجود اردو افسانہ میں کرشن چندر کی عظمت سے انکار ناممکن ہے۔

افسانے کے دوسرے دور میں تخیلی رجحان کے ساتھ ساتھ ارضی رجحان کے شواہد بھی ملتے ہیں لیکن یہاں بھی مزاج کی ایک اہم تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ پریم چند کے دور میں حقیقت نگاری، سماجی مسائل کو کرداروں کی مدد سے پیش کرنے اور ایک اصلاحی نقطہ نظر کو ہمہ وقت ملحوظ رکھنے کی سعی کا نام تھا اور بس۔ لیکن افسانے کے دوسرے دور میں فن کار نے اس ارضی رجحان کے تحت زندگی کو پریم چند کی بہ نسبت زیادہ قریب سے دیکھا اور ہر قسم کے مقصد یا اصلاح کے تصور کو بیچ کر زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنے کی کوشش کی۔ اپنے اس اقدام میں افسانہ نگار نے جذباتیت سے اپنا دامن چھڑا لیا اور ایک بے رحم تجزیاتی عمل کی مدد سے زندگی کے داغوں اور دھبوں کو ننگا کرنے لگا۔ حقیقت نگاری کی اس روش نے رواں دور میں اختیار کیں۔ ایک وہ جس میں افسانہ نگار نے خود کو بالائی سطح تک محدود نہیں رکھا بلکہ غوطہ لگا کر کردار کے چھپے ہوئے پہلوؤں کی نشان دہی کی۔ اس کے علمبرداروں میں بیدی، منٹو، عصمت، احمد علی، اختر اور نیوی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کا نام لیا جاسکتا ہے۔ دوسری روش کے سلسلے میں ممتاز مفتی اور حسن عسکری کا جہاں تک زندگی کی بالائی سطح کو پیش کرنے کے عام رجحان کا تعلق ہے اس دور کے افسانوں میں حقیقت نگاری کا عمل اپنے عروج پر نظر آتا ہے اور زندگی کے گھناؤنے پہلو ابھر کر سامنے آگئے ہیں۔ بے شک اصل کو بعینہ پیش کرنے کا یہ رجحان مستحسن ہے اور اسے فن کار کی دیانت اور صاف گوئی کی ایک قابل قدر کاوش کا نام دیا جاسکتا ہے۔ تاہم فن کا تقاضا یہ ہے کہ ”حقیقت“ سپاٹ اور بے رنگ ہو کر لطافت اور رعنائی سے محروم نہ ہو جائے۔ لیکن جب حقیقت نگاری کو ایک مقصد قرار دے کر فن کے تقاضوں سے منہ موڑ لیا جاتا ہے تو یہ عمل بجائے خود ایک شعوری کاوش کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ اختر اور نیوی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کو اسی لیے ایک بڑی مشکل پیش آئی جب وہ ماحول کی عکاسی میں سپاٹ پن کی حد تک حقیقت نگار بن گئے۔ البتہ منٹو نے حقیقت نگاری کی روش کے باوصف سپاٹ پن سے اپنا دامن بچائے رکھا۔ اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ منٹو نے اپنے لیے ایک ایسا میدان

منتخب کیا جو ایک عام قاری کے لیے بے حد دلچسپ تھا۔ اس میدان میں منٹو نے کردار کے جنسی پہلو کو اجاگر کیا تو اسے بے حد کامیابی ہوئی اور اس کی آواز کو قطعاً منفرد قرار دے دیا گیا۔ تاہم اس بات کو عام طور سے فراموش کر دیا گیا کہ منٹو نے نہ صرف ایک محدود سے میدان کو اپنے لیے منتخب کیا تھا بلکہ زندگی کو بھی محض غسل خانے کے روزن سے دیکھا تھا۔ چنانچہ اسے زندگی کا صرف ایک خاص پہلو ہی نظر آیا لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ اس خاص پہلو کی عکاسی میں منٹو نے دیانت، خلوص اور گہری نظر کا ثبوت دیا۔

بہر کیف قاری کو منٹو کے افسانے کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے نڈر اور مبیاک شخص سے کہانی سن رہا ہے جس نے بہت سے پردے نوچ کر الگ کر دیے ہیں تاہم اسے یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ شخص انکشاف و عرفان کے مراحل سے بھی آشنا ہے اور زندگی کی مخفی کروٹوں کا نباض بھی ہے۔

اس دور میں حقیقت پسندی کی دوسری روش نفسیاتی مطالعہ کا رجحان تھا۔ کردار کے نفسیاتی مطالعہ کو حقیقت نگاری کے تحت شمار کرنے کی وجہ جواز یہ ہے کہ جس طرح عام زندگی کے رخ سے تمام پردے الگ کرنے اور یوں داغوں اور دھبوں کو نظر کی گرفت میں لانے کا نام حقیقت نگاری ہے، بعینہ کردار کے نفس لاشعور میں غوطہ لگا کر اسی کے سراپا سے لپٹے ہوئے بہت سے نقابوں کو اتار پھینکنے کا اقدام بھی حقیقت نگاری کے زمرے ہی میں آتا ہے۔ دراصل نفسیاتی مطالعہ میں بھی تجزیاتی طریق کار ہی اہمیت کا حامل ہے اور افسانہ نگار جب کردار کے چھپے ہوئے پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے تو وہ بھی وہی کام سرانجام دیتا ہے جو زندگی کی عام سطح کی نقاب کشائی کے سلسلے میں سرانجام پاتا تھا۔ اردو افسانے کے اس دوسرے دور میں کردار کے نفسیاتی مطالعہ کے بھی دور جہان نمودار ہوئے۔ ان میں سے ایک رجحان تو سپاٹ پن کی حد تک حقیقت نگاری کا رجحان تھا۔ اس کا سب سے بڑا علمبردار حسن عسکری تھا۔ حسن عسکری نے کردار کی سوچ کا سہارا لے کر اور آزاد ملازمہ خیال کے طریق کو اختیار کر کے چند کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ پیش کیا لیکن حقیقت نگاری کے مقصد کو سامنے رکھ کر افسانے کو ضرورت سے زیادہ سپاٹ اور بو جھل بنا دیا۔ چنانچہ نہ صرف یہ کہ کردار میں قاری کی دلچسپی قائم نہ رہ سکی بلکہ افسانے سے جمالیاتی حظ کی تفصیل کے امکانات بھی کم ہو گئے۔ بے شک حسن عسکری نے اردو افسانے میں ایک بالکل نئی روش

اختیار کی اور اس لیے اسے اردو افسانے کے ارتقا میں ایک خاص اہمیت بھی حاصل ہے تاہم اس کے افسانوں میں فنی لطافت اور رعنائی کی وہ کیفیت پوری طرح ابھر نہیں سکی جو اعلیٰ فن کا طرہ امتیاز ہے۔ نفسیاتی مطالعے کے دوسرے رجحان کا علمبردار ممتاز مفتی ہے۔ ممتاز مفتی نے نہ صرف کردار کے مخفی پہلوؤں کی بھرپور عکاسی کی اور زندگی کی بہت سی الجھنوں کو سطح پر لانے کی کوشش کی بلکہ اس نے کردار کی تعمیر میں بھی نظر کی کشادگی اور رفعت کو ملحوظ رکھا۔ چنانچہ ممتاز مفتی کے افسانوں میں کردار کے بے رحم تجزیے کا رجحان تو موجود ہے تاہم اس کا یہ رجحان ”سپاٹ پن“ کو وجود میں لانے کا باعث نہیں بنا۔ اور اسی لیے ممتاز مفتی کے افسانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری کی دلچسپی برابر قائم رہتی ہے۔

اردو افسانے کے اس دور میں خالص تخیلی یا خالص ارضی رجحان کے علاوہ ایک تیسرا رجحان بھی ابھرا جو دراصل ان دونوں کے خوش گوار امتزاج کی ایک صورت تھی اور جو اردو افسانے کے پہلے دور میں موجود نہیں تھا۔ اس رجحان کے علمبردار وہ فن کار تھے جنہوں نے زمین پر اتر کر زندگی کو نہایت قریب سے دیکھا لیکن جن کے فن میں زندگی کی ارضی کیفیات ایک انوکھی لطافت سے ہم آہنگ ہو کر نمودار ہوئیں۔ ان افسانہ نگاروں کے یہاں جذباتیت کے بجائے تحمل، مثالی نمونوں سے شناسائی کے بجائے زندہ کرداروں کا مطالعہ اور سپاٹ پن کے بجائے ایک انوکھی فنی لطافت اور ملائمت کی روش ابھرائی۔ ان افسانہ نگاروں میں سے دو یعنی مستود شاہد اور شمس آغانے تو افسانوں کا صرف ایک ایک مجموعہ پیش کیا اور پھر ہمیشہ کے لیے چپ ہو گئے اور غلام عباس نے اردو افسانے کے تیسرے دور میں بھی تخلیق کا عمل جاری رکھا اور آج اسے اردو کے ایک اہم افسانہ نگار کی حیثیت حاصل ہے۔

اردو افسانے کا تیسرا دور تقسیم ملک کے بعد شروع ہوا۔ تقسیم سے قبل آزادی کی تحریک نے فضا میں ایک عجیب سی بے قراری اور تحریک کو جنم دے دیا تھا اور ایک اونچے پلیٹ فارم سے ابنوہ کو مخاطب کرنے کا رجحان بہت عام ہو گیا تھا۔ چنانچہ جس طرح آزادی کی تحریک میں ایک شعلہ بیان مقرر کی نظر میں کسی ایک فرد کا نہیں بلکہ ایک ایڈ تے ہوئے ابنوہ کا جائزہ لیتی تھیں بعینہ اس دور کے افسانہ نگار نے بھی عام طور سے فرد کے سراپا کے بجائے ابنوہ کی کروٹوں کو نگاہ کا مرکز بنایا۔ کرشن چندر اس دور کے اس مقبول عام طریق کا علم بردار تھا اور

اگرچہ کردار نگاری کا رجحان بھی اس دور کے افسانے میں موجود ہے، تاہم بحیثیت مجموعی اس پر کوشش چندر کے فن کی چھاپ ہی ثبت ہے۔ لیکن تقسیم کے بعد آزادی کی تگ و دو یک لخت ختم ہو گئی۔ ہجوم منتشر ہو گیا اور افسانہ نگار کی نظریں انبوه کے بجائے فرد کو اپنی گرفت میں لینے کی طرف مائل ہونے لگیں۔ پھر تقسیم کے واقعے نے افراد کو نقل مکانی پر مجبور کیا اور انہیں ایک زبردست انسانی المیے سے دوچار کر کے مثالی نمونے کے بجائے کردار کے پیکر میں ڈھال دیا۔ المیہ فرد کی شخصیت کو ابھار دیتا ہے اور وہ اپنے ماحول سے برسر پیکار ہو کر کردار کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ تقسیم ملک نے معاشرے میں لا تعداد کردار ابھار دیے اور افسانہ نگار کی نظریں ان پر مرکوز ہونے لگیں جس کے نتیجے میں کردار نگاری کی ایک بھرپور روش وجود میں آ گئی۔ اس کے ساتھ ساتھ زندگی کے ارضی پہلوؤں کو قریب سے دیکھنے کا رجحان بھی عام ہو گیا۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس دور کا افسانہ نگار چھت سے اتر کر کمرے میں آ گیا اور وہاں اجسام کی قربت سے بری طرح متاثر ہوا۔ اس ارضی رجحان کے علمبرداروں میں راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، بلونت سنگھ، میرزا ادیب، رام لعل، منٹو، اشفاق احمد، رحمان مندب، جیلانی بانو، ہاجرہ سرور، خدیجہ مستور، ہندرناتھ، سیتیش بٹرا، صادق حسین، قرۃ العین حیدر، بلراج کول، یونس جاوید (یہ فہرست قطعاً نامکمل ہے) کے نام خاص طور پر اہم ہیں۔ ان میں سے بعض افسانہ نگاروں نے تو اردو افسانہ کے دوسرے دور ہی میں نام پیدا کر لیا تھا لیکن تقسیم کے بعد بھی ان کی تخلیق کی رفتار مدہم نہیں ہوئی اور انہوں نے کردار نگاری کے رجحان کو زندہ رکھا۔ کردار نگاری کے سلسلے میں اس نئے دور کے افسانہ نگاروں میں میرزا ادیب، رام لعل اور رحمان مندب کے نام خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ ان میں میرزا ادیب نے اردو افسانے کو ”مائی پھاتاں“ ایسا جیتا جاگتا کردار عطا کیا اور اس کے علاوہ بھی اپنے افسانوں میں متعدد جان دار کردار ابھارے۔ لیکن میرزا ادیب کے افسانوں کی اہمیت محض کردار نگاری کے باعث نہیں۔ ان کے بعض شاہکار افسانے بالخصوص ”زیر سنگ“ اور ”دردن تیرگی“ تو جدید افسانے کے علامتی رنگ کے پیش رو بھی قرار دیے جاسکتے ہیں اور مصنف کی گہری نظر اور فن کارانہ گرفت کے غماز ہیں۔ رام لعل نے نہ صرف وسیع تر زندگی سے اپنے کردار منتخب کیے بلکہ کردار کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہوئے بھی خود کو محض چند پہلوؤں تک محدود نہیں رکھا۔ رام لعل نے اپنے افسانوں میں واقعات کا اہتمام اس طور پر کیا ہے کہ ہر کردار کا اہم ترین

شخصی پہلو ابھر کر قاری کے سامنے آ گیا ہے۔ یوں رام لعل متعدد کرداروں کے ایک ہی پہلو کی نقاب کشائی کرتا نظر نہیں آتا۔ بلکہ ہر کردار کو پرکھتا اور اس کی ممتاز ترین جہت کو نمایاں کر کے پیش کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور یہ بڑی بات ہے۔ دوسری طرف رحمان مذنب نے اپنے لیے وہی میدان منتخب کیا ہے جو منٹو کا تھا لیکن ایک مضبوط گرفت نیز وسیع تر پس منظر کو ملحوظ رکھ کر اس خاص میدان میں منٹو کی بہ نسبت بہتر فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی نظر آتی ہے (اور منٹو پرستوں کی برہمی کا باعث بھی ہو سکتی ہے) لیکن ان دونوں افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کریں تو بات آئینہ ہو جائے گی۔ مثلاً منٹو کی طرح رحمان مذنب نے بھی طوائف کے کردار کو پیش کیا ہے۔ لیکن جہاں منٹو کے یہاں طوائف اور عورت کا تصادم سطح تک ابھرا ہوا ملتا ہے اور منٹو نے اس تصادم کے ڈرامائی عناصر سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے جو ایک نسبتاً آسان بات ہے وہاں رحمان مذنب نے طوائف کے کردار کو اس کی جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے اور "تصادم" تک خود کو محدود نہیں رکھا۔ دوسرے لفظوں میں جہاں منٹو کا آخری قدم رکھا ہے وہاں سے رحمان مذنب نے اپنا پہلا قدم اٹھایا ہے اور ایک نسبتاً مشکل زمین میں تخلیق کے نقوش کو اجاگر کیا ہے۔ اس کے علاوہ منٹو کے ہاں لذت کو نشی کا عنصر نمایاں ہے۔ جب کہ رحمان مذنب نے طوائف کے تدریجی تنزل کو نمایاں کر کے اس کے گھناؤنے کردار سے کبھی نفرت اور کبھی ترحم کے جذبات کو ابھارا ہے۔ آخری بات یہ ہے کہ منٹو نے زیادہ تر طوائف کے کردار کو پیش نظر رکھا ہے لیکن رحمان مذنب نے اس سارے پس منظر کو اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے جو طوائف کے کردار کا خالق بھی ہے اور اس کی مخلوق بھی اور یوں منٹو کے مقابلے میں مذنب نے ایک نسبتاً کشادہ کینوس پر اپنے فن کے نقوش کو ابھارا ہے اس ضمن میں رحمان مذنب کے افسانوں بالخصوص حویلی۔ پتلی جان، اور چڑھتا سورج کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

زندگی کی ارضی سطح اور زندہ دوانا کرداروں سے ہم آہنگی کے ایک عام رحمان ہے اردو افسانے کے نئے دور میں بڑی اہمیت حاصل کی ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ تخیلی رحمان ناپید ہو گیا ہے۔ بے شک تخیلی رحمان کی وہ صورت بول۔ احمد اور دوسرے افسانہ نگاروں سے محض تھی یا کرشن چندر کا وہ انداز جو افسانے کے دوسرے دور پر مسلط تھا اب باقی نہیں رہا۔ نئے دور میں انور اور اسے حمید کو کرشن چندر کے مقلدین میں شمار کرنا چاہیے

تاہم اس سے یہ مراد بھی نہیں کہ تخیلی رجحان قطعاً ختم ہو گیا ہے۔ نئے دور میں جاوید جعفری کے بعض افسانے اور خلیل احمد کی تخلیقات کو اسی رجحان کے تحت شمار کرنا چاہیے کہ ان میں تخیل آفرینی کا رجحان حقیقت نگاری کی بہ نسبت زیادہ قوی ہے لیکن چونکہ اب حالات نے افسانہ نگار کو زندگی کی ارضی سطح سے قریب تر کر دیا ہے اور اسے قدم قدم پر مثالی نمونوں کے بجائے سچ مج کے کرداروں سے متصادم ہونا پڑا ہے اس لیے تخیلی رجحان کے باوجود ان افسانہ نگاروں کے یہاں کردار کی روش موجود ہے۔ دراصل نئے دور میں تخیلی رجحان اسلوب کے ایک خاص لطیف پیکر اور پلاٹ کی ایک نیم رومانی کیفیت کے طور پر ابھرا ہے۔ اس میں مکانی بُعد کا وہ عالم موجود نہیں جو پہلے ادوار میں بہت مقبول تھا۔ جاوید جعفری نے تو صرف چند ایک افسانے ہی لکھے ہیں لیکن خلیل احمد نے اس سلسلے میں بعض معرکے کی چیزیں تخلیق کی ہیں۔ خلیل احمد کے اسلوب میں ایک انوکھی دلکشی اور قوت ہے اور اس کے یہاں وہ کسک بھی ہے جو نہ تو ابل کر رقت کی صورت اختیار کرتی ہے اور نہ مدھم ہو کر جذبے سے بے اعتنائی کی روش میں ڈھل جاتی ہے۔ نئے دور میں تخیلی رجحان کی ایک صورت انتظار حسین کی افسانہ نگاری ہے۔ لیکن انتظار حسین نے خود کو زیادہ تر ماضی کی نیم تاریک تخیلی فضا تک ہی محدود رکھا ہے۔ نیز اس کے افسانوں میں بعض اوقات شعوری کاوش بھی صاف نظر آتی ہے۔

اردو افسانے کے نئے دور میں یوں تو بہت سے افسانے لکھے گئے ہیں جو تخیلی اور ارضی رجحانات کے امتزاج کا خوبصورت نمونہ ہیں اور اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ اب زندگی اور اس کی کروٹوں کو پرکھنے کے لیے ایک متوازن انداز نظر ابھرنے لگا ہے تاہم اس نئے دور میں چند افسانہ نگاروں کے ہاں یہ انداز کچھ زیادہ ہی نمایاں ہے۔ اس سلسلے میں غلام عباس کا نام اوپر آیا ہے۔ اس کے علاوہ احمد ندیم قاسمی اور غلام الثقلین نقوی کے نام بھی قابل ذکر ہیں۔ ندیم نے اردو افسانے کے دوسرے دور میں لکھا شروع کیا تھا لیکن دراصل اس کا فن تیسرے دور ہی میں نکھر کر سامنے آیا۔ احمد ندیم قاسمی زندگی کے ایک زیرک ناظر ہیں اور ان کا فن زندگی کے ارضی پہلوؤں کا ایک خوبصورت عکس پیش کرتا ہے لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تخیل کی لطافت، رفعت اور ملائمت بھی ہمہ وقت قائم رہتی ہے۔ دوسرا نام غلام الثقلین نقوی کا ہے۔ نقوی صاحب افسانے کے میدان میں نو وارد ہیں لیکن ان کے افسانوں میں ابھی سے وہ توازن ابھرنے لگا ہے جو فن کار کو طویل ریاضت کے بعد حاصل ہوتا ہے اور جو

اعلیٰ فن کی تخلیق کے لیے از بس ضروری ہے۔ پچھلے چند برس میں اردو افسانہ ایک تجربیدی رجحان سے بھی آشنا ہوا ہے۔ بے شک ایک حد تک یہ رجحان مغرب کے افسانوی ادب سے مستعار ہے تاہم اگر اب سے پہلے اس رجحان کو ہمارے یہاں پنپنے کا موقع نہیں مل سکا۔ تو اس کی وجہ یہ ہے کہ آج سے پہلے وہ ماحول ہی پیدا نہیں ہوا تھا جو اسے قبول کرنے کی سکت رکھتا ہے۔ مگر آج صورت حال بدل چکی ہے۔ افسانہ نگار گھٹن اور حبس سے ترساں ہے اور زندگی پر نقد و تبصرے سے خائف! چنانچہ وہ کسی یوتوپیا کے خدوخال کو بیان کرنے یا بڑی بے باکی سے گرد و پیش کی عکاسی کرنے کے بجائے علامتی اور تجربیدی رنگ اختیار کرنے پر مجبور ہے تاکہ دل کی بات کا اظہار بھی ہو جائے اور ہر قسم کی گرفت سے وہ محفوظ بھی رہے۔ ایک وجہ اور بھی ہے اور وہ ہے فن میں اشاراتی عنصر کی نمود! یہ اشاراتی عنصر تمام اصناف ادب میں اہمیت حاصل کر رہا ہے اور اردو افسانے نے بھی اسے اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ دراصل تہذیبی ارتقار کے ساتھ ساتھ فرد کی نیز رنگا بھی پروان چڑھ رہی ہے۔ اب وہ پلٹ جھپکنے میں بات کی گہرائی تک پہنچ جاتا ہے اور اس لیے واشگاف انداز کا کچھ زیادہ دلدادہ نہیں رہا۔ تجربیدی افسانے نے جدید دور کے آدمی کی اس طلب کو بھی ایک حد تک پورا کیا ہے۔ آج کے اردو افسانے میں غلام الشعلین، نقوی، انور سجاد، رام نعل، بلراج مینر، رشید امجد، شمس انجمان اور متعدد دوسرے لکھنے والوں نے اس رجحان کو وجود میں لانے کی پوری کوشش کی ہے۔

(تنقید اور احتساب)

شمس الرحمن فاروقی

افسانے کی حمایت میں

افسانہ نگار : مجھے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ آپ نے اردو افسانے پر مغربی معیار مسلط کر دیے ہیں۔ ممکن ہے کہ یورپ میں افسانہ غیر ضروری ہو گیا ہو یا اس کو سنجیدگی سے لکھنے اور پڑھنے والے کم ہوں۔ لیکن آپ کو چاہیے تھا کہ اس مسئلے کو ہندوستان اور خاص کر اردو کے تناظر میں دیکھتے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ ہمارے تمام سربراہ اور وہ ادیب افسانے کو اپنا مخصوص طرزِ اظہار مانتے ہیں۔

نقاد : میں نے یہ کب کہا کہ اردو میں افسانہ غیر معمولی اہمیت کا حامل نہیں ہے؟ میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ پوری ادبی میراث اور ادب کے مختلف اصناف کی اضافی اہمیتوں کا اندازہ لگانے والے ہوتے ہیں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنفِ سخن ہے اور علی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔ کوئی کھیل محض اس وجہ سے عظیم نہیں ہو جاتا کہ اس کا کھیلنے والا بادشاہ یا وزیر اعظم ہے۔ دوسری طرف یہ بھی غور کیجیے کہ آپ نے گلی ڈنڈے میں یدِ طولیٰ حاصل کر بھی لیا تو کیا ہوا؟ آپ کو کرکٹ کے عالمی کھلاڑیوں کے مقابلے میں تو نہیں رکھا جاسکتا۔ یہ کہنا کہ صاحبِ پروست اور کامیو نے بھی تو افسانے لکھے ہیں ویسا ہی ہے جیسا یہ کہنا کہ صاحبِ بریڈین یا سو برس نے گلی ڈنڈا بھی کھیلا ہے۔ پروست اور کامیو کے افسانے یقیناً اعلیٰ معیار کی چیزیں ہیں، لیکن ان کے ناولوں کے سامنے یہ افسانے وہی وقعت رکھتے ہیں جو کرکٹ کے سامنے گلی ڈنڈے کی ہے۔

افسانہ نگار : اسی لیے تو لوگ آپ کو مغرب زدہ کہتے ہیں، دیکھیے آپ نے گلی ڈنڈے کو کرکٹ سے کم تر مانا ہے۔ گلی ڈنڈا آخر کیوں حقیر سمجھا جائے؟ انگریزوں کے لیے کرکٹ بہت اہم کھیل ہو گا، ہم گلی ڈنڈے یا پتنگ بازی یا کبڈی کو اپنا قومی کھیل مانتے ہیں تو اس میں کیا قباحت ہے؟
نقاد : قباحت کوئی نہیں ہے سوائے اس کے کہ گلی ڈنڈا، پتنگ بازی، کبڈی وغیرہ

ہماری نظروں میں کتنے ہی محترم کیوں نہ ہوں لیکن ان کو کھیلنے میں اس مشق اور مہارت اور محنت اور فن کاری کی ضرورت نہیں ہوتی جو کرکٹ یا ٹینس میں درکار ہے۔ اور اگر آپ کو کرکٹ یا دوسرے مغربی کھیلوں سے کد ہے تو جوڈو JUDO یا کرات KARATE اور ہمارے یہاں کی پنجہ کشی میں وہی رشتہ ہے جو شاعری اور افسانے یا کرکٹ اور گلی ڈنڈے میں ہے۔ استاد میر علی پنجہ کش ہزار تیس مار خاں رہے ہوں لیکن وہ ایک بہت ہی محدود فن کے دائرے میں بند تھے۔ عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا لیکن قطرہ خود تو دریا نہیں بن سکتا۔ پنجہ کشی یا گلی ڈنڈے کو آپ کتنے ہی دور کیوں نہ لے جائیں لیکن ان میں وہ پیچیدگی نہیں آسکتی جو کرات یا کرکٹ میں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے اگر کرات کا کوئی بلیک بلٹ BLACK BELT خوش فعلی کے لیے پنجہ بھی لڑا لے تو یہ پنجہ کشی کا اعزاز ہوا، بلیک بلٹ کا نہیں، پروسٹ اور کامیو اگر افسانہ لکھتے ہیں تو یہ افسانے کا اعزاز ہوا ان کا نہیں۔

افسانہ نگار : مجھے اس بات پر سخت اعتراض ہے کہ آپ مغربی نقادوں کے حوالے سے اپنی بات ثابت کرتے ہیں۔ مغرب کے نقاد مغرب کے لیے ہیں نہ کہ ہمارے لیے۔

نقاد : سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ تنقید میں مشرق اور مغرب بہت دور تک نہیں چلتا۔ افلاں نگاری تنقید اور اس کا فن بھی آپ نے مغرب ہی سے سیکھا ہے۔ اگر میں مغربی معیاروں کے حوالے سے کرشن چندر یا منٹو کی تعریف کرتا ہوں تو آپ کو خوشی کیوں ہوتی ہے جب REACHCROFT صاحب فرماتے ہیں کہ ہندوستانی افسانہ چیخوف سے بہت نزدیک ہے تو خوشی سے آپ کا سینہ کیوں پھول جاتا ہے؟ میٹھا میٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو تنقید کا شیوہ نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی تو سوچیے کہ کوئی بات محض اس وجہ سے غلط نہیں ہو جاتی کہ اس کا کہنے والا اردو نہیں بولتا۔ اور کوئی بات محض اس وجہ سے سچ نہیں مانی جاسکتی کہ اس کا کہنے والا اردو کا ڈاکٹر ہے۔ اور آخری بات یہ ہے کہ میں نے اپنی پچھلی گفتگو میں افسانے کی وقعت کے بارے میں ایک بات بھی کسی مغربی نقاد کے حوالے سے نہیں کہی۔ آپ ذرا غور سے پڑھیے دیکھیے میں نے کہیں بھی یہ کہا ہے کہ چونکہ فلاں مغربی نقاد نے بیان دیا ہے کہ افسانہ تھرڈ کلاس صنفِ سخن ہے اس لیے میں بھی یہی کہتا ہوں؟

افسانہ نگار : آپ نے کسی کا نام تو نہیں لیا ہے لیکن یہ بات واضح ہے کہ آپ کی باتیں سمندر پار کے نقادوں سے مستعار ہیں۔

نقاد : یوں تو ہمارے نکتہ چیں نقادوں کے خیال میں محض شبہ پر کسی کو بھی پھانسی دی

جاسکتی ہے، لیکن تحریری ثبوت کی روشنی میں یہ فیصلہ آپ کس طرح کر سکتے ہیں کہ میری تمام باتیں مغرب یا نقادوں سے مستعار ہیں؟ جب میں نے کسی کے حوالہ نہیں دیا تو...

افسانہ نگار : حوالہ نہیں دیا نہ سہی، لیکن آپ سے پہلے یہ بات اردو میں کسی نے نہیں کہی کہ افسانہ شاعری سے کم تر ہے۔

نقاد : تو آپ یہ چاہتے ہیں کہ میں صرف وہی باتیں کہوں جو اردو میں پہلے کہی جا چکی ہیں؟ یا آپ کا منشا یہ ہے کہ اگر مغرب کے بجائے مشرق کے نقادوں کی رائیں مستعار لی جائیں تو بہتر ہوگا؟

افسانہ نگار : جی نہیں، میرا مطلب یہ ہے...

نقاد : تو شاید آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ میں نے اپنے مآخذ جان بوجھ کر چھپائے ہیں۔ جناب اس دنیا میں ایک سے ایک پڑھا لکھا آدمی پڑا ہوا ہے، یہ کیونکر ممکن ہے کہ کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی کو میرے مآخذ کا پتہ نہ ہو۔ یوں تو خیالات میں مماثلت اکثر نقادوں میں پائی جاتی ہے، یہ کوئی جرم بھی نہیں۔

افسانہ نگار : خیر یہ تو فروعی بحث ہے۔ کچھ مغربی ادیبوں نے اگر افسانے کو حقیر ٹھہرایا ہے تو کچھ نے اسے محترم بھی ٹھہرایا ہے۔ بحث اس طرح نہیں طے ہو سکتی۔ لیکن افسانے کے ضمن میں یہ بات تو تقریباً بھی مانتے ہیں کہ اس کا تاثر نظم سے بہت قریب ہوتا ہے بلکہ اس میں وہی قوت ہوتی ہے جو نظم یا غزل کے شعر میں ہوتی ہے۔ کیا آپ یہ بھی نہیں مانتے؟

نقاد : اگر میں یہ مان بھی لوں تو اس سے افسانے کا کیا بھلا ہوگا؟ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکے گا کہ افسانہ نظم کی ایک نشری نقل ہے۔

افسانہ نگار : کیوں؟ نشری نقل کیوں؟

نقاد : اس لیے کہ نظم پہلے وجود میں آئی اور افسانہ بعد میں نظم ARCHETYPE سے تو افسانہ PROTOTYPE یہ تو آپ بھی مانیں گے کہ آر کی ٹائپ کا درجہ PROTOTYPE سے اونچا ہوتا ہے۔ افلاطون والی بحث آپ کو یاد ہوگی۔ حقیقت صرف ایک ہی ہے جو ازلی ہے اور عینی ہے۔ دنیا کی تمام اشیا اس کا پر تو یا اس کی نقل ہیں۔ شاعری اس نقل کی نقل ہے۔ اس اعتبار سے افسانہ اس نقل کی نقل ہوا۔ ہاں اگر آپ یہ کہتے ہیں کہ نظم میں وہی قوت ہوتی ہے جو افسانے میں ہے تو میں مان لیتا کہ افسانہ افضل ہے۔ اچھا اس مسئلے پر یوں غور کیجیے نظم کی خوبی کیا ہے؟

افسانہ نگار : ارتکاز مرکز جوئی CENTRIPETALITY جو اکثر مرکز گریز زندگی

CENTRIFUGALITY میں بدل جاتی ہے۔

نقاد : نظم میں یہ خوبی کہاں سے آتی ہے ؟

افسانہ نگار : استعارہ، علامت، پیکر، وزن، تفصیلات کا اخراج، مختلف النوع اشیاء کو بیک وقت گرفت میں لے آنے کی صلاحیت، اسی وجہ سے اچھی نظم معنی کے اعتبار سے نسبتاً محدود ہوتی ہے۔

نقاد : کیا نظم میں منظر نامہ ہوتا ہے ؟ اگر ہاں تو کس طرح ؟

افسانہ نگار : نظم کا منظر نامہ دوسرے تمام منظر ناموں سے مختلف ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس میں داخل اور خارج مدغم ہو جاتے ہیں۔ شور جولاں، ٹھکانا، بحر پر کس کا کہ آج، گردِ ساحل ہے، بہ زخمِ موجہ دریا، نمک کا منظر نامہ ہے بھی اور نہیں بھی۔ کنارِ بحرِ اصلی اور حقیقی بھی ہو سکتا ہے، خیالی بھی، گردِ ساحل اور زخمِ موجہ دریا کا وجود واقعی بھی ہو سکتا ہے، غیر واقعی بھی۔ کوریج اس کو MENTAL SPACE کہتا ہے۔ آپ کو یاد ہو گا اسپنسر کی فیری کوئن کے منظر نامے کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے۔ نقاد : بالکل درست۔ اس وقت افتخار جالب ہوتے تو اچھیل پڑتے، کیونکہ انھیں کوریج سے بہت محبت ہے، آپ کو خیال ہو گا انھوں نے میرے مجموعے ”لفظ و معنی“ میں سب سے بڑی خوبی یہ ڈھونڈی تھی کہ اس میں جگہ جگہ کوریج اور رچرڈس کے اثرات ہیں۔ اب آپ یہ بتاتیے کہ جن باتوں کا ذکر آپ اب تک کرتے رہے ہیں، علی الخصوص منظر نامے کا کیا ایسا منظر نامہ افسانے میں ممکن ہے؟ یہ بھول جائیے کہ روب گریے MENTAL SPACE کا سخت مخالف ہے، وہ کہتا ہے کہ شے محض شے ہے، اصلی اور ٹھوس۔ روب گریے تو سر پھرا ہے، آپ اردو کے نقادوں سے پوچھ کر آئیے کہ غالب کا شعر افسانہ ہے کہ نہیں؟ یوں تو اس میں پلاٹ بھی ہے۔۔۔

افسانہ نگار : کیوں؟ پلاٹ کہاں سے آیا؟

نقاد : آپ پوری بات سن لیجیے پھر بد کیے گا۔ اس میں پلاٹ بھی ہے، کردار بھی اور منظر بھی۔ افسانے میں یہی چیزیں ہوتی ہیں نہ؟ پلاٹ؟ وہ تو اس قدر عمدہ ہے کہ روب گریے بھی سر دھنستا، ایک شخص، بلکہ پراسرار شخص، گھوڑے پر سوار ہو کر دریا کی طرف نکلا۔ اس کے نو سن تیز نے گردِ اڑائی، یہ گردِ دریا کی موجوں پر پڑی، موجیں بھی تیز رفتار تھیں۔ سر پٹک رہی تھیں لیکن تو سن تیز کی رفتار کے ہمارے وہ کچھ نہ تھیں۔ وہ رشک و خوف سے بے چین ہو گئیں، کون گزرا تھا؟ کون تھا وہ رخس بے لگام پر سوار، جس نے یہ تلاطم برپا کر دیا؟ ایک تلاطم زمین پر ہے، ایک آسمان میں، کیونکہ گردِ اڑی ہے اور شور اٹھا ہے، اور ایک تلاطم دریا پر۔ وہ خود شعلے کی سی لپک

رکھتا تھا کہ آیا اور گیا۔ آتش و آب و خاک و باد سب میں وہی وہ تھا۔ وہ کون تھا؟
 افسانہ نگار: اس طرح تو ہر شعر میں افسانویت ڈھونڈی جاسکتی ہے۔
 نقاد: اس طرح اور اس طرح کی بات نہیں ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اس شعر میں بھی افسانہ ہے، لیکن پھر بھی یہ افسانہ نہیں ہے، کیوں؟

افسانہ نگار: شاید اس وجہ سے کہ اس شعر کا منظر نامہ دورِ خا ہے بلکہ کئی رُخ رکھتا ہے۔ مگر میرا خیال ہے ایسے افسانے ڈھونڈے جاسکتے ہیں جن کا منظر داخل اور خارج دونوں پر یکساں محیط ہو۔

نقاد: اول تو ایسا ممکن نہیں، کیونکہ افسانہ کسی واقعی منظر کے حوالے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جاسکتا، لیکن اگر یہ ممکن بھی ہوا تو یہ کہاں ثابت ہوا کہ شاعری افسانے کی نقل ہے؟
 افسانہ نگار: اچھا مان لیا کہ افسانہ شاعری کی نقل ہے۔ تب بھی یہ ایک قابلِ تدریس صنفِ سخن ہوا، کیونکہ یہ شاعری نہ ہوتے ہوئے بھی شاعری کی صورتِ حال کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

نقاد: اب اگر میں کوئے اور مہنس والی مثل کہوں گا تو آپ اور بھی خفا ہوں گے لیکن مذاقِ برطرف، میرا خیال ہے کہ افسانہ شاعری کی نقل کر ہی نہیں سکتا۔ ان میں جو فرق ہے وہ نوع کا ہے، درجہ کا نہیں۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ بہر حال نثر کا غلام ہے۔ نثر پر شعر کی برتری کا نسبتاً تفصیلی ذکر میں خود کر چکا ہوں۔۔۔

افسانہ نگار: جی ہاں "شعر کا ابلاغ" اور "شعر، غیر شعر اور نثر" میں۔

نقاد: بجا ہے۔ شعر اس لیے برتر ہے کہ وہ زبان کا بہتر، زیادہ حساس اور نوکیلا استعمال کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ افسانہ کی نثر تخلیقی نثر ہوتی ہے، اس لیے وہ شعر کے بہت قریب ہے۔ لیکن یہ بھی خاطر نشان رہے کہ تخلیقی نثر میں شعر کے ہتھکنڈے نہ صرف بہت محدود دائرہ کار رکھتے ہیں، بلکہ بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ جب کہ نظم میں بنیادی اکائی لفظ ہے، افسانے میں بنیادی اکائی لفظ نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے۔ رچرڈس کی اصطلاح میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانے کی زبان میں حوالہ جاتی عنصر یعنی REFERENTIAL ELEMENT خاصا ہوتا ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ اردو کے بعض افسانہ نگار بھی کہتے ہیں کہ افسانے یا ناول میں زبان کی بھلا کیا اہمیت ہے؟ اگر واقعی انہی باتوں تجزیہ یا کردار نگاری زور دار ہے تو افسانہ بھی زور دار ہو گا۔ میں یہ بات نہیں مانتا اور بار بار کہتا ہوں

کہ زبان کو پوری اہمیت دیتے بغیر اچھا افسانہ لکھا جاسکتا ہے اور نہ اس پر ابھی تنقید ہو سکتی ہے۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اعلیٰ شاعری میں کسی ٹھونس ٹھانس، حشو و زوائد براے بیت یعنی SLACK کی گنجائش نہیں ہوتی لیکن اعلیٰ سے اعلیٰ افسانے میں بھی SLACK نکل آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ افسانے کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہوتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو میں بعض مثالیں بالکل سامنے کی ہیں۔ مثلاً بیدی اور قرۃ العین حیدر۔ ان کے یہاں SLACK کی کثرت ہے پھر بھی ہم ان کو اہم افسانہ نگاروں کی فہرست میں بہت اونچی جگہ دینے پر مجبور ہیں۔ لیکن غالب، اقبال، میر یا انیس کے بہترین کلام میں SLACK کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔

خیر ان باتوں کو الگ رکھیے۔ اس کو یوں دیکھیے کہ نظم تجربے کے ترفع یعنی HEIGHTENING کی جس سطح پر وجود میں آتی ہے وہ زیادہ تر اس کی زبان کی مرہون منت ہے۔ افسانہ نگار کو مکالمہ، روداد، بیان سے کام لینا پڑتا ہے۔ ان تمام حالات میں ترفع کا مفقود ہو جانا لازمی ہے۔ مثلاً ایک افسانہ ہے، انتہائی سادہ۔ الف نامی ایک شخص جیم نامی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے۔ لیکن جیم کو اس سے محبت نہیں ہے۔ اتنا ہی نہیں، جیم جدید زمانے کی PROMISCUOUS لڑکی ہے۔ وہ بہتوں پر التفات رکھتی ہے۔ الف کی محبت کسی نہ کسی وجہ سے اس کو ایک آنکھ نہیں بھاتی۔ اس لیے وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے۔ اس کو رسوا کرتی ہے، اور رسوا بھی یوں کرتی ہے کہ اپنے دوسرے عاشقوں کو اعلانہ بتاتی پھرتی ہے کہ دیکھ الف کتنا احمق ہے کہ مجھ پر عاشق ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے۔ ایک دن وہ آتا ہے کہ الف جیم کے دروازے پر خود کو گولی مار لیتا ہے۔ جیم پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا، بلکہ وہ ایک سفاک تبسم کے ساتھ الف کے خون میں اپنی انگلیاں ڈبوئی ہے اور اپنے دوسرے عاشقوں کے نام اس خون سے دیوار پر لکھتی ہے۔ اب ایک شعر سنئے۔ جس میں یہ افسانہ بیان کیا گیا ہے:

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا غیروں کا نام میرے لہو سے لکھا گیا

اپ آپ نے ترفع کی کار فرمائی دیکھی؟ الف جیم پر عاشق ہے۔ یہ بیان شعر سے مفقود ہے۔ جیم کو الف ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے۔ اس کی جگہ صرف ”کس کس طرح سے نہ“ کہا گیا ہے۔ جیم PROMISCUOUS ہے۔ اس کا ذکر نہیں ہے، صرف ”غیروں“ کا لفظ ہے۔ الف کا تذکرہ دوسرے عاشقوں سے ہوتا ہے۔ اس کا کوئی ذکر شعر میں نہیں ہے۔ ”میرے لہو“ میں کوئی ضروری نہیں کہ الف نے واقعی خودکشی کی ہو یا اس کو جیم نے یا کسی دوسرے عاشق نے گولی مار دی ہو۔ افسانے میں اس واقعے کا بطور واقعہ تذکرہ ضروری ہے، شعر میں جیم کی خودکشی یا قتل قطعاً فرضی

ہے، لیکن پھر بھی واقعہ قائم ہو گیا ہے۔ ”نام لکھا گیا“ افسانے میں یہ کہنا ضروری ہے کہ جیم نے واقعی اپنی انگلیاں خون میں ڈبوئیں اور واقعی کسی سچے مچ کے عاشقوں کا نام لکھا۔ شعر میں ایک باقاعدہ بیان ہے لیکن کسی کو یہ دھوکا نہیں ہوتا کہ ایسا واقعی ہوگا۔ واقعہ قائم ہو گیا ہے، لیکن اپنی FACE VALUE پر نہیں۔ افسانے میں آپ کو نہ صرف یہ واقعہ FACE VALUE پر قائم کرنا ہوتا ہے بلکہ یہ بھی کہ اس واقعے کو قائم کرنے کے لیے بہت سے معاون واقعات و مناظر بھی قائم کرنے پڑتے ہیں۔ اس دیوار کا، ان لوگوں کا، جیم اور الف کے تعلقات کا، الف کی موت کا، الف اور جیم اور غیروں کا، یہ سب تذکرہ افسانے میں ضروری ہے۔ آپ کتنا ہی روڑیں بھاگیں لیکن واقعہ قائم کیے بغیر افسانہ نہیں لکھ سکتے، چاہے واقعہ صرف اتنا ہی کیوں نہ ہو کہ دروازہ کھلا اور بند ہوا۔ ظاہر ہے کہ اتنی سب تفصیل بیان کرنے کی وجہ سے آپ کی زبان میں وہ ٹوک، وہ اختصار و ارتکاز رہ ہی نہیں سکتا جو اس شعر میں ہے۔

افسانہ نگار : لیکن افسانے کی تفصیل اور اس میں واقعات کا قیام ہمارے تاثر میں اضافہ تو کرتا ہے۔

نقاد : اضافہ کس طرح مانا جاسکتا ہے؟ اگر آپ اسے اضافہ کہیں گے تو وہ خالص افسانے کا مہونہ منت نہ ہوگا، بلکہ فروعات کا ہوگا۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ آپ الف کی موت کا ایسا لرزہ خیز بیان لکھیں کہ پڑھنے والے غش کھا جائیں۔ لیکن اس سے بنیادی موضوع کے تاثر میں کیا اضافہ ہوگا؟ افسانہ نگار : بنیادی موضوع کیا ہے؟

نقاد : بنیادی موضوع کچھ بھی ہو لیکن وہ الف کی موت نہیں ہے۔ اجی صاحب شہاب کی سرگذشت جیسے سادہ ترین افسانے میں بھی بنیادی موضوع شہاب کی موت نہیں ہے تو ہمارے افسانے میں کہاں سے ہوگا؟ دوسری بات یہ ہے کہ فرض کیجیے ایک شخص نے پانچ سو بیگہ زمین میں پچاس من گیہوں اگایا اور ایک شخص نے پچاس بیگہ زمین میں چالیس من گیہوں اگایا تو آپ کس کو زیادہ ہوشیار مانیں گے؟ ظاہر ہے کہ پچاس بیگہ والے کو، کیونکہ وہ اپنی زمین کے امکانات کو پوری طرح کھنگالتا اور بروئے کار لاتا ہے۔ افسانہ نگار کی مثال اس نوکر کی ہے جسے انجیل کے مطابق اس کے مالک نے ایک تھیلی دی تھی، جس کی اس نے دو تھیلیاں کر دیں اور شاعر کی مثال اس نوکر کی ہے جس نے ایک کی تین تھیلیاں بنا ڈالیں۔ زبان ایک دولت ہے، شعر اس کو پوری طرح استعمال کرتا ہے، کیونکہ وہ اس سے خوف نہیں کھاتا۔ افسانہ بے چارہ گھبرا جاتا ہے اور اس

کا اسراف بے جا کرنے لگتا ہے، وہ اپنی فطرت سے مجبور ہے۔ میں اسی لیے ناول کو بھی شعر سے کم تر مانتا ہوں، افسانہ تو پھر افسانہ ہے۔ شعر میں تو ایک وہ منزل آتی ہے جب زبان شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور پھر خود شاعر کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صریحاً خانہ کو نوائے سرودش میں کس نے تبدیل کر دیا۔ ایسے لمحات میں زبان اس طرح بیدار ہوتی ہے جس طرح سیکڑوں برس کا سویا ہوا دیو اچانک جاگ کر اٹھ بیٹھتا ہے اور اس کا سایہ زمین کو تاریک کر دیتا ہے۔ افسانے کو یہ لمحے کہاں نصیب ہو سکتے ہیں؟ ایسے ہی لمحوں میں زبان کا سکھچھن چھنا کر ایک سمتی کے بجائے سہ سمتی ہو جاتا ہے۔

افسانہ نگار: ابھی آپ نے کہا کہ ایک سے دو تفیلیاں کرنے والا تو افسانہ ہے اور ایک سے تین بنانے والا نوکر شعر ہے۔ تو پھر تنقید کیا ہے؟

نقاد: ظاہر ہے کہ ایک تفیلی کو ایک ہی بنائے رکھنے والا نوکر تنقید ہے۔ اسی لیے تو انجیل کے اس نوکر کی طرح نقاد کی تقدیر میں بھی رونا اور دانت پیسنا لکھا ہے۔

افسانہ نگار: (قہقہہ)

(شعر، غیر شعر اور نثر)

پریم چند : فکر و فن



پریم چند کی افسانہ نگاری کے دور

پریم چند کی افسانہ نگاری کے دور قائم کرنا بہت مشکل ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ افسانوں کی صحیح تاریخ تصنیف سے لاعلمی ہے۔ اس کے علاوہ اکثر افسانے گڈ ٹڈ ہو کر آگے پیچھے مختلف مجموعوں میں چھپ گئے ہیں۔ ابھی تک صرف ان افسانوں کی تاریخوں کا پتہ چل سکا ہے جو رسالہ ”زمانہ“ میں چھپے تھے اور جن کی مکمل سزوار فہرست ایڈیٹر زمانہ نے اپنے پریم چند فہم میں دی ہے۔ پریم چند کے افسانوں کے مختلف مجموعوں پر غور کرنے سے ان کی افسانہ نگاری میں بتدریج ارتقاء نظر آتا ہے۔ اگر ایک طرف ”سوز وطن“ ان کے پانچ افسانوں کا پہلا مجموعہ (کوہ کھا جائے اور دوسری طرف ان کے آخری دور کے مجموعوں ”واردات“ اور ”ذاذراہ“ کو تو ایک نمایاں فرق نظر آئے گا۔ ان کے آخری دور کے افسانے قطرۂ شبنم کی طرح اپنے اندر ایک مکمل دنیا رکھتے ہیں ان میں گہرائی اور حسن دونوں زیادہ ہیں۔ اسی فرق اور افسانوں کے مختلف رجحانات پر غور کرتے ہوئے ہم ان کی افسانہ نگاری کے ارتقاء میں حسب ذیل نشانات تعین کرتے ہیں۔

(۱) پہلا دور : ابتدائی کوششیں ۱۹۰۹ء تک۔

(۲) دوسرا دور : تاریخی اور اصلاحی افسانے ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء تک۔

(۳) تیسرا دور : اصلاحی اور سیاسی افسانے ۱۹۲۰ء سے ۱۹۳۲ء تک۔

(۴) چوتھا دور : سیاسی اور فکری افسانے ۱۹۳۲ء سے ۱۹۳۶ء تک۔

۱۔ ابتدائی کوششیں :- پریم چند کی باقاعدہ ادبی زندگی کا آغاز تو ۱۹۰۱ء سے ہو چکا تھا۔

لیکن انھوں نے اپنا سب سے پہلا افسانہ ”دنیا کا سب سے انمول رتن“ ۱۹۰۷ء میں انوار کے

کے فرضی نام سے لکھا۔ ۱۹۰۸ء میں ”سوز وطن“ کے نام سے ان کی پانچ کہانیوں کا مجموعہ شائع ہوا

شروع میں پریم چند آریہ سماج تحریک سے بہت متاثر ہوئے لیکن افسانہ نگاری کا شوق اور

حوصلہ انھیں اس وقت ہوا جب وہ اردو اور ہندی ترجموں کے ذریعہ ٹیگور کے ادب پاروں سے روشناس ہوئے۔ ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنا چاہیے کہ پریم چند کی شہرت قائم ہونے سے قبل بنگالی زبان میں مغربی طرز کے افسانوں کی خاصی ترقی ہو چکی تھی اور بعض مصنفوں خصوصاً ٹیگور کے افسانے نہ صرف ہندی بلکہ اردو میں بھی ترجمہ ہو چکے تھے۔ کچھ اس کے اثر سے اور کچھ مغربی ادب کے مطالعہ اور تراجم کے زیر اثر اس زمانے میں اردو میں رومانیت کا جو رجحان پرورش پا رہا تھا پریم چند اس سے بھی متاثر رہے۔

ایک دوسری چیز جس سے پریم چند اپنی ادبی زندگی کے آغاز کے وقت بہت زیادہ متاثر نظر آتے ہیں، ملک کی سیاسی فضا تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ملک میں تقسیم بنگال کی وجہ سے شورش مٹی۔ کانگریس میں ”گرم دل“ کی بنیاد پڑ چکی تھی اور آزادی کے ترانے پنچم سردوں میں گائے جا رہے تھے۔ پریم چند نے ان ہی واقعات سے متاثر ہو کر ”سوز وطن“ کے افسانے تصنیف کیے۔ اس کتاب کی ضرورت اور اس کی اہمیت اس چھوٹے سے مقدمہ سے ظاہر ہوتی ہے جو مصنف نے اس کے شروع میں لکھا ہے اور جسے جوں کا توں نقل کیا جاتا ہے:

”ہر قوم کا علم و ادب اپنے زمانے کی سچی تصویر ہوتا ہے۔ جو خیالات قوم کے دماغوں کو متحرک کرتے اور جذبات قوم کے دلوں میں گونجتے ہیں، وہ نظم و نثر کے صفحوں میں ایسی صفائی سے نظر آتے ہیں جیسے آئینے میں صورت۔ ہمارے لڑ-پجر کا ابتدائی دور وہ تھا کہ لوگ غفلت کے نشے میں مبتوالے ہو رہے تھے۔ اس زمانہ کی ادبی یادگار بجز عاشقانہ غزلوں اور چند سفلہ قصوں کے کچھ اور نہیں۔ دوسرا دور اسے سمجھنا چاہیے جب قوم کے نئے اور پرانے خیالات میں زندگی اور موت کی لڑائی شروع ہوئی اور اصلاح تمدن کی تجویزیں سوچی جانے لگیں۔ اس زمانے میں قصص و حکایات زیادہ اصلاح اور تجدید کے پہلو لیے ہوئے ہیں۔ اب ہندوستان کے قومی خیال نے بلوغیت کے زینے پر ایک قدم اور بڑھایا ہے اور حب وطن کے جذبات لوگوں کے دلوں میں سرا بھارنے لگے ہیں۔ کیوں کر ممکن تھا کہ اس کا اثر ادب پر نہ پڑتا۔ یہ چند کہانیاں اس اثر کا آغاز ہیں اور یقین ہے کہ جیوں جیوں ہمارے خیال رفیع ہوتے جائیں گے، اس رنگ کے لڑ-پجر کو روز افزوں فروغ ہوتا جائے گا۔ ہمارے ملک کو ایسی کتابوں کی اشد ضرورت ہے جو نئی نسل کے جگر پر حب وطن کی

عظمت کا نقشہ جمائیں

گویا کہ پریم چند کی افسانہ نگاری کو سب سے بڑی تحریک ملک کی سیاسی فضا سے ملی۔ ان کے خیال میں ”قومی خیال نے بلوغیت کے زینے پر ایک قدم اور بڑھایا ہے“ اس لیے ایک نئے ادب کی ضرورت ہے۔ ”ایسی کتابوں کی جو نئی نسل کے جگر پر حب وطن کی عظمت کا نقشہ جمائیں“ سوز وطن اسی مقصد کو زیر نظر رکھتے ہوئے شائع کی گئی۔ بد قسمتی سے سوز وطن نے جہاں بہت سے دلوں کی آگ بھڑکائی وہاں بہت سے دلوں کو جلایا بھی۔ حکام بالادست اس جرأت و بے باکی پریم چند بھی تک سرکاری ملازم تھے، پر بہت جربز ہوئے مصنف سے باز پرس ہوئی۔ نوبت مقدمہ تک پہنچی آخر کار معاملہ کتاب کی کل کاپیوں کی ضبطی پر ٹلا۔

مذکورہ بالا سطور سے واضح ہو گیا ہو گا کہ پریم چند نے کن حالات کے ماتحت کہانیاں لکھنا شروع کیں؟ ملک کی سیاسی فضا سے وہ کس درجہ متاثر ہوئے۔ اور ان کی اولین کوشش کا کس طرح استقبال کیا گیا! اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی اعتبار سے ہم ان کہانیوں (ابھی تک ہم نے ان کے لیے لفظ افسانہ استعمال نہیں کیا۔ کیونکہ جیسا کہ ہم آگے بتائیں گے، وہ صرف کہانیاں ہیں) کی کیا حیثیت ہے؟ ”دنیا کا سب سے انمول رتن“ پریم چند کی سب سے پہلی کہانی ہے۔ اس کہانی کو پڑھیے اور پھر جج اکبر ”کفن“ ”زادہ“ اور نجات وغیرہ کو پڑھیے تو معلوم ہو گا کہ ایک مبتدی اور فن کار میں کیا فرق ہوتا ہے۔ پریم چند کا پہلا افسانہ صرف کہانی ہے جو مشرقی قصوں کے انداز پر لکھی گئی۔ فرق صرف اتنا ہے کہ یہ کہانی ایک خاص اور جدید مقصد کے ماتحت لکھی گئی ہے مصنف نے اس امر کو ”وہ آخری قطرہ جو اپنے وطن کی حفاظت میں گرے دنیا کی سب سے بیش قیمت شے ہے“ کہانی کے ذریعہ پایہ ثبوت تک پہنچایا ہے۔

اس قصہ کا اگر تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ یہ بالکل قصہ حاتم طائی، یاد دوسرے پرانے افسانوں کے طرز پر ایک چھوٹی سی مقصدی کہانی ہے! دلفگار، ملکہ دلفریب کا عاشق جانناز ہے۔ ملکہ دلفگار کی محبت کی قدر کرتی ہے۔ مگر پرانی داستانوں کی شہزادیوں کی طرح ایک شرط پوری کروانا چاہتی ہے۔ شرط یہ ہے کہ عاشق جانناز کو چاہیے کہ ملکہ کے حضور میں دنیا کا سب سے انمول رتن بطور ہدیہ محبت پیش کرے! کیا ملکہ کی یہ شرط قصہ حاتم طائی کی شہزادی کی سات شرطوں کی طرح نہیں؟ دلفگار اس انمول رتن کی تلاش میں نکلتا ہے اور دودھ کی ناکامی کے بعد حسب معمول تیسری بار حضرت خضر کی رہنمائی سے گوہر مقصود پاتا ہے۔ اور ایک

بلونت راجپوت کے سینے سے جس نے مادرِ وطن کی خاطر زخم کھایا ہے ایک قطرہ خون لے کر ملکہ کے دربار میں کامراں و شاداں واپس آتا ہے۔

قصہ شروع سے آخر تک پڑھ جائیے ایک داستانی رنگ ملے گا۔ ملکہ کی شرط و لفکار کی دو سفروں میں ناکامی اور تیسرے سفر میں "بزرگ سبز پوش" کی رہنمائی سے گوہر مراد کا پانا۔ یہ سب ہماری داستانوں کا لازمی جزو ہیں۔ افسانے کی زبان تک داستانی ہے۔ مثلاً: "بالآخر ایک مدت دراز میں ملکہ اقلیم اور درِ صدفِ محبوبی کے درِ دولت پر جا پہنچا اور پیغام دیا کہ دلفگار سرخرو کامگار لوٹا ہے اور دربارِ گہر بار میں حاضر ہونا چاہتا ہے۔" یہاں تک کہ اس چھوٹی سی کہانی میں کوہ و صحرا اور دریا کا جو سماں دکھایا ہے وہ بھی انھیں مقررہ الفاظ میں کیا ہے جنہیں ہم داستانی کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً: "مدتوں تک پر خار جنگلوں، شر بار ریگستانوں اور دشوار گزار وادیوں اور ناقابلِ عبور پہاڑوں کو طے کرنے کے بعد ہند کی پاک سرزمین میں داخل ہوا اور ایک خوش گوار چشمے میں سفر کی کلفتیں دھو کر غلبہ ماندگی سے لب جو تبار لیٹ گیا۔ شام ہوتے ہوتے ایک کف دست میدان میں پہنچا۔۔۔۔۔" افرادِ قصہ کے ناموں میں بھی داستانی طرز کا علامتی رنگ ہے۔ مثلاً "دلفگار" عاشق ہے معشوق "دلفریب" ہے۔

درحقیقت یہ افسانہ ایک سمٹی ہوئی داستان ہے۔ اگر پریم چند اس کو داستان بنانا چاہتے تو بہت آسانی سے دلفگار کے تین سفروں کو طول دے کر اس میں طلسم کا عنصر شامل کر کے (سبز پوش بزرگ تو موجود ہی ہیں) ایسا کر سکتے تھے اور اس طرح یہ حاتم طائی کی "ہفت سیر حاتم" کے مقابلہ میں "سیر دلفگار" بن جاتی۔

پریم چند کی پہلی کہانی کا تجزیہ کرنے اور اسے "داستان زادی" ثابت کرنے سے ہمارا مقصد صرف یہ دکھانا ہے کہ پریم چند نے افسانے یا کہانیاں لکھنا شروع کیوں تو وہ مغربی طرز کی افسانہ نویسی سے قطعاً ناواقف تھے۔ انگریزی ادبیات سے ان کی واقفیت انھوں نے بی۔ اے بہت بعد کو کیا تھا، تسلی بخش نہ تھی۔ مذکورہ بالا کہانی ایک خاص مقصد حبِ وطن کے ماتحت لکھی گئی ہے۔ لیکن اس مقصد کو واضح کرنے کے لیے انھوں نے جو ڈھانچہ یا پلاٹ وضع کیا ہے وہ قطعی مشرقی افسانوں کی طرز پر ہے۔ ان میں ابھی اتنا شعور فنی پیدا نہیں ہوا تھا کہ وہ اپنے آپ کو ان سرشتوں سے آزاد کر سکیں جو انھیں مشرقی داستانوں سے منسلک کیے ہوئے تھے۔ وہ ابھی تک "طلسم ہوش ربا" کا شکار تھے جیسے کہ "شش بن کر بچپن"۔

میں سنا تھا۔

اس مجموعے کے دوسرے قصے ”شیخ مخمور“ ”سیر در ولایت“ وغیرہ بھی اسی سہج پر ہیں۔ یہ سب کے سب حب الوطن کے جذبے سے معمور ہیں۔

۳۔ دوسرا دور: ’سوز وطن‘ کے فوراً بعد ہی پریم چند کے تاریخی اور اصلاحی افسانے آتے ہیں۔ یہ دور ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء گیارہ سال کے عرصے میں پھیلا ہوا ہے۔ جنگ عظیم ختم ہو چکی ہے۔ ہندوستان کی جنگ آزادی کا آغاز ہے۔ اس عرصے میں پریم چند نے پریم پھیس، پریم بتیسی، اور پریم چالیسی کے بعض افسانے تصنیف کیے۔

۱۹۰۹ء سے ۱۹۱۴ء تک پریم چند ضلع ہمیر پور میں ’مہوبا‘ کے مقام پر ڈپٹی انسپکٹر مدارس کی خدمات انجام دیتے رہے۔ مہوبا اور بنڈیل کھنڈ کے تاریخی کھنڈرات نے ان کو اپنی گزشتہ عظمت کا احساس دلایا۔ قوم کو بیدار کرنے کا ایک ذریعہ یہ ہاتھ آیا کہ اس کے شاندار ماضی کو صفحات افسانہ میں زندہ کیا جائے۔ ان کے تاریخی افسانے اسی تحریک کے ماتحت لکھے گئے ہیں۔ آہا (۱۹۱۲ء) رانی سارندھا (۱۹۱۰ء) راجہ ہردول (۱۹۱۱ء) اور گناہ کا آگن کھنڈ اسی دور کی یادگار ہیں۔ تاریخی افسانے لکھ کر پریم چند نے مصلح کی خدمات انجام دیں۔ یعنی داستانِ پاستان کو دہرا کر حب وطن کی جنگاری کو دلوں میں بھڑکایا اور مادرِ وطن کی گزشتہ عظمت اور کارناموں کو سنا کر ہندوستانیوں کی رگوں میں ایک دفعہ پھر خونِ گرم پھلے ہوئے سیسے کی طرح دوڑایا۔

’پریم پھیس‘ کے تاریخی افسانے یقیناً ’سوز وطن‘ کے افسانوں پر ہر اعتبار سے فوقیت رکھتے ہیں۔ ان میں فنی تکمیل کا احساس کافی حد تک ملتا ہے۔ یہ داستان کا بلکہ تاریخ کا ورق ہے اس لیے ان کا اثر دیر پا ہوتا ہے۔ پلاٹ تاریخی واقعات سے اخذ کیے گئے ہیں اس لیے سادے اور طویل ہیں۔ مگر ان قصوں کو لکھتے وقت مصنف کا قلم غیر ارادی طور پر سرعت سے چلنے لگا ہے۔ چونکہ لکھتے وقت خود مصنف قومی جذبے سے بھرا ہوا ہے، اس لیے اکثر جگہ جذبات کا طوفان پلاٹ کے کناروں پر سے ہو کر بہ نکلا ہے اور اس طرح اس کی شکل کو مسخ کر دیا ہے۔ ایک نیا عنصر جو ان افسانوں میں جگہ پاتا ہے، منظر کشی ہے۔ منظر نگاری میں پریم چند نے غضب کا کمال دکھایا ہے۔ فطرت اور انسان کے تعلقات کی موثکافی اشاروں اور کنایوں میں کی گئی ہے بعض بعض جگہ مثلاً ”مرہم“ اور ”وفا کی دیوی“ میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف اس بات پر تلا بیٹھا ہے کہ ایک خاص منظر کو جو اس کے ذہن میں پہلے سے محفوظ ہے اپنے افسانے میں جگہ دے۔

چمن آرائی کی اس کوشش بے حد سے اکثر باغ جنگل نظر آنے لگے ہیں۔ خیالات کی رنگینی اور تصورات کی رعنائی ان کے افسانوں کی جان ہے۔ نازک تشبیہیں اور استعارے جو بیشتر فطرت کے وسیع خزانوں سے لیے گئے ہیں، ان افسانوں کے حسن کو دو بالا کرتے ہیں۔

اسی دوران میں پریم چند نے اصلاحی افسانے بھی بکثرت لکھے مقصدی اصلاحی افسانے لکھنا بہ نسبت تاریخی افسانوں کے زیادہ مشکل کام ہے۔ پریم چند نے غیر معمولی تیز قوتِ مشاہدہ کی بنا پر ان میں بھی پوری پوری کامیابی حاصل کی ہے۔ اس دور کے اصلاحی افسانوں میں بازیافت، حج اکبر، سوئلی ماں، نجات، مندر، مستعار گھڑی وغیرہ پڑھنے کے قابل ہیں۔ رنگینی خیال اور مناظر فطرت کی جگہ بے پناہ سوز و گداز نے لے لی ہے۔ ان میں روشنی کم اور حرارت زیادہ ہے مقصدی رنگ تمام افسانوں پر چھایا ہوا ہے۔ مندر، بازیافت وغیرہ میں اس کی زیادتی کی وجہ سے بدمزگی پیدا ہو گئی ہے۔ اس دور کے بعض افسانوں مثلاً حج اکبر، نجات اور سوئلی ماں کا شمار پریم چند کے شاہکاروں میں ہوتا ہے۔ ان افسانوں میں کردار کشی، اتحادِ اثر اور دیگر تمام فنی حسن پائے جاتے ہیں۔ ان کے پلاٹ سادہ اور گنے چنے ہیں۔

۳۔ تیسرا دور ۱۹۲۰ء سے ۱۹۳۲ء تک : یہ وہ زمانہ تھا جب اتحادی جرمنی کے مردہ جسم کو نوچ نوچ کر کھا رہے تھے۔ عالمِ سرمستی میں انگریزوں نے اپنی فتوحات کے صدقے کے طور پر ایک ٹکڑا ۱۹۱۹ء کی اصلاحات کی شکل میں منہ تکتے ہندوستان کی طرف پھینکا۔ ہندوستان میں یہ ہل چل کا زمانہ تھا۔ تمام سیاسی تحریکیں اپنے پورے شباب پر تھیں۔ پریم چند ان تمام واقعات سے اتنے متاثر ہو گئے کہ ۱۹۲۱ء میں سرکاری ملازمت کا جواگر دنا سے اتار پھینکا اور آزادی وطن کی آواز پر لبیک کہا۔ ان کے قلم نے راہِ بدلی اور افسانوں میں سیاسی رنگ کی آئینہ نش کی۔ اس زمانے میں ان کی اصلاحی تحریک سیاست سے جا ملتی ہے۔ چنانچہ اسی دور میں انھوں نے بہت سے ایسے افسانے لکھے ہیں مثلاً۔ جیل بھاڑے کا ٹوٹا، قاتل۔ ستیہ گرہ وغیرہ، جن میں زندگی کے واقعات کو سیاسی اثرات کے ماتحت پیش کرنے کی کوشش کی گئی۔ ان کی ناولیں تو اس دور کی سیاست کا آئینہ ہی بن کر رہ گئی ہیں۔ اس بنا پر ایک نقاد نے ”میدانِ عمل“ کو جواہر لال کی ”میری کہانی“ کی ”تفسیر“ کہا ہے لیکن ان کے اس دور کے افسانوں میں بھی سیاسی رنگ اتنا غالب ہے کہ مولانا عبد الماجد لکھتے ہیں: ”ہندوستان میں تحریکِ وطنیت کی تاریخ مورخ کا قلم جب آج سے سو پچاس برس بعد لکھے گا تو اس میں اس

تیس بتیس برس کی تاریخ سمجھنے کے لیے جہاں گاندھی جی، موتی لال، جواہر لال، داس، محمد علی، انصاری اور ابوالکلام آزاد کی تقریریں اور تحریریں پڑھنی لازمی ہوں گی، وہاں پریم چند کے افسانے بھی ناگزیر ہوں گے۔ پریم چند نے سرکاری ملازمت کا جوا پھینک کر نہ صرف اپنے لیے بلکہ اپنے قلم کے لیے بھی آزادی حاصل کر لی۔ ان کے قلم کی رفتار اب تیز تھی کیونکہ ملازمت سے سبکدوش ہو کر اب وہ یکسوئی کے ساتھ ادب کی خدمت میں منہمک ہو گئے۔ چنانچہ یہ دور افسانوں کی پیداوار کے اعتبار سے بہت زرخیز ہے۔ ان کے قلم کی نوک اب باریک بھی ہو گئی تھی۔ اب وہ بے جھجک ہو کر سب کچھ لکھنے لگے۔

۴۔ چوتھا دور نہایت مختصر ہے۔ یہ صرف ۱۹۳۲ء تا ۱۹۳۶ء صرف چار سال کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے۔ لیکن یہ چار سال ان کے معاشی، معاشرتی اور فنی نظریوں کے ارتقا میں غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں۔

۱۹۳۲ء اردو کے افسانوی ادب میں ایک رفیع نشان ہے اس سال ”انگارے“ شائع ہوئی۔ ”انگارے“ کئی لحاظ سے ہمارے پچھلے دس بارہ سال کے سیاسی، معاشی اور معاشرتی زندگی کے ہیجانوں کا نقطہ عروج ہے۔ نئے اشتراکی میلانات سے پریم چند اس زمانے میں بہت متاثر ہوئے انھیں ترقی پسند مصنفین کی تحریک سے نہ صرف دلچسپی تھی بلکہ بعد کو وہ اس میں شریک بھی ہو گئے اور ۱۹۳۶ء کے اجلاس کی صدارت قبول کر لی۔

۱۹۳۶ء کے بعد سے اب تک پریم چند کے افسانوں کے دو مجموعے آزاد راہ ۱۹۳۶ء اور واردات ۱۹۳۷ء اور چند منتشر افسانے شائع ہو چکے ہیں۔ یہ افسانے قطعی طور پر ان تمام پچھلے افسانوں پر بھاری ہیں۔ ان میں فنی تکنیک کا احساس بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔ پچھلے دور کے افسانے رنگینی خیال اور دلچسپی قصہ کے باوجود ان تک نہیں پہنچتے۔ پریم چند اب قصے کی اتنی پروا نہیں کرتے جتنی کہ ”فن کی“ بڑے بھائی صاحب۔ اس کی نمایاں مثال ہے اس میں فن کار دو لڑکوں (بڑے اور چھوٹے بھائی) کی سیرتوں کے صرف چند نقوش ابھار کر تصویر مکمل کر دیتا ہے۔ مصنف کو افسانے کے لیے واقعات کے ہجوم کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ اب وہ انسانی سیرت کے صرف چند نفسیاتی نکات سے مطلب براری کر لیتا ہے۔ اس کے ہر افسانے میں اب ایک نہ ایک نفسیاتی حقیقت کہانی کا مرکز ہوتی ہے۔ ہر چیز کی تفصیل اور ذیلی قصہ اس حقیقت کو نمایاں کرنے کے لیے لایا جاتا ہے۔ فطرت سے افسانے میں اب خابندی مقصود نہیں بلکہ اب

اس لطیف تضاد کے ذریعے تعمیری افسانہ میں مدد ملتی ہے۔ محاکات کا التزام رکھا گیا ہے۔ لیکن یہ فن کی روح نہیں جسم ہے۔ اصل مقصد کسی باطنی حقیقت کا مطالعہ ہوتا ہے۔ ایک خط میں اپنی فن کاری کا تجزیہ کرتے ہوئے پریم چند نے لکھا ہے :-

”محض واقعہ کے اظہار کے لیے میں کہانیاں نہیں لکھتا۔ میں اس میں کسی فلسفیانہ یا جذباتی حقیقت کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ جب تک اس قسم کی کوئی بنیاد نہیں ملتی میرا قلم نہیں اٹھتا۔“

یہ خط ۱۹۳۰ء کے بعد کا ہے۔ پریم چند کی نظروں سے اب جرأت میاں بھلکتی ہے اب وہ زندگی کو ان روحانی بلندیوں سے نہیں دیکھتے جہاں سے کہ وہ دیکھنے کے عادی تھے۔ ”کفن“ میں جس طرح انھوں نے ”گھیسو“ اور ”مادھو“ کی سیاہ فطرتوں کی بے نقابی کی ہے وہ کمال فن کا نمونہ ہے۔ لیکن ”زادِ راہ“ اور ”واردات“ میں اس قسم کے اور بھی افسانے مل جائیں گے۔ ”نئی بیوی“ میں پریم چند نے ایک نوجوان عورت کی ایک مالدار بڑے کھوسٹ سے شادی کا جو انجام دکھایا ہے وہ حقیقت نگاری کا ایک جانکاہ واقعہ ہے۔ اس سوال کا جواب کہ آیا محبت دولت سے خریدی جاسکتی ہے۔ پریم چند ہمیشہ نفی ہی میں دیتے۔ لیکن شادی کے بعد یہ انجام دکھانا کہ نئی بیوی اپنے معمر شوہر سے زیادہ نوجوان دہقانی ملازم کی طرف مائل ہے، ان کے دھرم پتی والے باب اخلاق میں ایک دل دہلا دینے والا واقعہ ہوتا۔ لیکن اپنے آخری دور میں وہ ایسی شادیوں کا انجام ”عریاں“ ہی دکھاتے ہیں کہ ”اس نے نئی بیوی نے جلدی سے سر پر آپٹل کھینچ لیا اور ٹوکر سے یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی۔“ ”لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے تم ذرا آجانا۔۔۔۔۔“

پریم چند دراصل شروع میں حقیقت نگار نہ تھے۔ بے شک وہ شروع سے ایک چابکدست مصور تھے۔ ان کی نظر نے جو دیکھا وہی پیش کیا۔ لیکن ایسا کرتے وقت وہ ہمیشہ اس زندہ چنگاری کو تلاش کر لیتے تھے جو انسان کو زندہ رہنے پر مجبور کرتی ہے۔ اس حقیقت کی تفصیل ایک مضمون میں اس طرح دی ہے :

”واقعیت چاہتی ہے کہ آرٹسٹ دنیا کو اس طرح دکھائے جیسے وہ اسے دیکھتا ہے اگر اس کے انسانی احساسات کو صدمہ پہنچتا ہے تو پیچھے۔ اگر اس سے اس کے حس انصاف کو چوٹ لگتی ہے تو لگے۔ پر اسے واقعیت سے منحرف ہونے کی اجازت

نہیں ہے مگر ادیب سب کچھ سمجھنے پر بھی آئیڈلیٹ بننے کے لیے مجبور ہے جب تک اس کی نظر میں سوسائٹی کی کوئی بہتر صورت نہیں ہے موجودہ معاشرت کی ناہمواریاں کیسے اسے بیتاب کریں گی..... اگر کسی بہتر زندگی اور خوبصورت سوسائٹی کی صورت ہمارے ذہن میں نہیں ہے تو ہم موجودہ سوسائٹی کو اصلاح کی کس منزل مقصود کی طرف لے جائیں گے؟

پریم چند کی نظروں سے آخری دور میں یہ منزل مقصود اکثر اوجھل ہو جاتی ہے اب وہ شالیت کا چراغ لے کر قاری کو منزل مقصود کی طرف نہیں لے جاتے بلکہ حقیقت کے دیئے کی روشنی میں رہر کو خود راہ دیکھنے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔ کیا 'کفن'، 'نئی بیوی' یا 'بڑے بھائی صاحب' میں منزل مقصود کا واضح اور روشن نشان ملتا ہے؟ کیا ان میں کسی بھی اصلاحی اور اخلاقی موضوع پر بحث کی گئی ہے؟ یا پوشیدہ روحانی صداقت جو ہر انسان کے اندر کنا لیے میں ہوتی ہے ان کے حسیاتی ہے۔ درحقیقت اب پریم چند کا آرٹسٹ ان کے مصلح پر غالب آ گیا ہے۔

'زاہد راہ' اور 'واردات' میں زبان اور اسلوب کا بھی ارتقا ملتا ہے۔ خیال کی بے پناہ رنگینی اور میگوریت جس سے ہم ان کے ابستدائی دور کے افسانوں میں دوچار ہوتے ہیں، مصنف کے ضبط اور قدرتِ زبان کی وجہ سے یہاں شگفتگی کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ رنگینی زبان رعنائی خیال میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جذبات کی فراوانی بھی ان افسانوں میں نہیں ملتی پریم چند ان میں پختہ، سنجیدہ اور ہمہ گیر ہیں۔ ضبط بھی ہے۔ لیکن نزاکت کے ساتھ۔ پختہ فکر کے ذریعے وہ جذبات کے شور انگیز سمندر سے اپنی افسانوی کشتی حسن و خوبی سے کھے لاتے ہیں۔ ان کے آرٹ میں اب ہیجان مطلق نہیں پایا جاتا۔ اس میں خاموشی اور عزم ہے بحرِ زندگی کے ساحل کا شور و غوغا ختم سا ہو گیا ہے۔ اب وسطِ سمندر کا سکون، سکوت اور عمق ہے!

(منشی پریم چند شخصیت اور کارنامے)

سید احتشام حسین

پریم چند کی ترقی پسندی

ترقی پسند ادیب اور نقاد پریم چند کو ہمیشہ اپنی صفت میں شمار کرتے رہے ہیں لیکن بعض حلقوں سے اکثر یہ آواز بلند ہوتی سنائی دیتی ہے کہ اگر ترقی پسندی وہی چیز ہے جس کی بنیاد تاریخ کے مادی تصور پر ہے تو پریم چند ترقی پسند نہیں ہو سکتے معتز بنیمن کا مقصد یہ ہے کہ سیاسی انقلاب، تاریخ کا ماتر اور انسانی سماجی اصلاح، انسانی فطرت، عورت اور مذہب کے متعلق پریم چند کے خیالات وہ نہیں ہیں جنہیں ترقی پسند مانتے ہیں اور پیش کرتے ہیں۔ اس اعتراض میں بہت کچھ صداقت ہے لیکن یہ صداقت ادھوری ہے۔ اور پریم چند کے خیالات کی صحیح تصویر پیش نہیں کرتی۔ کیونکہ پریم چند میں بہت کچھ ہے اور ترقی پسندی کو پیش نظر رکھ کر ان کے ادبی کارناموں اور سماجی شعور پر غور کرنے سے کچھ اور نتائج برآمد ہوتے ہیں جن کو نظر انداز کرنے سے پریم چند پر مجموعی حیثیت سے رائے قائم نہ کی جاسکے گی۔

ترقی پسندی کچھ بھی نہیں ہے اگر وہ کسی بندھے ملے اصول کے ماتحت ہر مسئلے کا فیصلہ کر دیتی ہے یا اگر وہ ایک ہی لائحہ سے سب کو ہانک دیتی ہے۔ ترقی پسند تنقید کا خیال ہے کہ ہر ادیب اپنے سماجی شعور کی بنا پر اپنے طبقاتی رشتے میں اپنے معاشرتی عقائد اور فنی تصورات کی روشنی میں ایک نیا مسئلہ پیش کرتا ہے۔ ہر ادیب کے خیالات کا کوئی پس منظر ہوتا ہے اس کی تخیل کا کوئی خزانہ ہوتا ہے اس کے انتخاب اور اجتناب کا کوئی اصول ہوتا ہے اس کے خاص مسائل پر زور دینے کا کوئی سبب ہوتا ہے ان تمام باتوں پر نظر رکھنے کے بعد ہی کوئی رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ اور جیسے ہی ان تمام باتوں کو کسی ادیب کے ادبی کارناموں کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے، نازک تجزیہ اور ترکیب کی وہ منزل آجاتی ہے جہاں صرف ایک چابکدست نقاد ہی کا ذہن کام دے سکتا ہے انسانی شعور کی پیچیدگیوں کو سلجھا کر فن کار کے اصل مقصد کو ڈھونڈنا، اس کے فن کے محرکات کا پتہ لگانا اچھے ترقی پسند نقاد کا کام ہے۔ اگر وہ اپنے اس ہمہ گیر اور ہر جہتی سماجی شعور

سے کام نہ لے تو ان ادیبوں اور فن کاروں کے علاوہ جو سو فیصدی اس کے ہم خیال ہیں اور کسی کو وہ ادیب اور فن کار تسلیم ہی نہ کرے۔ لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ جو ادیب سماجی ارتقا کی جس منزل میں ہے اسی کی سبقت سے وہ جانچا جاسکتا ہے۔ اور اسی نقطہ نظر سے اس کی ترقی پسندی یا عدم ترقی پسندی کے متعلق رائے قائم کی جاسکتی ہے۔

پریم چند کو بیسویں صدی کے ابتدائی اور انیسویں صدی کے آخری دور کا انسان سمجھنا چاہیے۔ ان کے شعور کی تشکیل میں ان اصلاحی تحریکوں کا ہاتھ تھا جن کی ابتدا غدر کے کچھ دن پہلے ہو چکی تھی۔ اور جو بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں پھل پھول لا رہی تھی۔ وہ ایک دیہات کے رہنے والے تھے۔ نچلے متوسط طبقے کا ایک خاندان ان کا گہوارہ تھا۔ تحصیل علم کی وہ آسانیاں جو انسانی شعور کو خاص سانچوں میں ڈھالتی ہیں پریم چند کو میسر نہ تھیں۔ انھیں خود اپنا راستہ ڈھونڈنا، فضا کے تیور پہچاننا، مصیبتوں کا مقابلہ کرنا اور ہواؤں کے رخ کو سمجھنا تھا۔ انھیں کش مکش حیات سے لبریز سمندر میں کودنا اور زندہ رہنے کے لیے جدوجہد کرنا تھا۔ خود ان کی خانگی زندگی کی دشواریاں، انفرادی اور خاندانی زندگی کے متعلق ان کا نقطہ نظر خاص طرح کا بنا رہی تھی۔ سیاسی اور سماجی حیثیت سے بیسویں صدی کے ابتدائی دور کا ہندوستان نہ تو وہ زوال آمادہ اور انحطاط پذیر ہندوستان تھا جو انیسویں صدی کے وسط میں تھا۔ اور نہ وہ ہندوستان جو خود اعتمادی کے ساتھ اپنی منزل کی طرف گامزن ہو۔ امکانات کی پھیل ہوئی زنجیر، کڑیاں جوڑنے والوں کی منتظر تھی۔ اور ہر شخص اپنی پسند، اپنے طبقاتی رجحان، اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق سرمایہ خیال جمع کر سکتا تھا۔ یہ ایسا عہد تھا جب کعبہ اور کلیسا دونوں اپنی اپنی جانب دامن کھینچ رہے تھے اور لکھنے والوں کا رومانی بن جانا بھی ممکن تھا اور حقیقت پسند بھی، برلن بن جانا بھی ممکن تھا اور کانگریسی بھی، انسان فرقہ پرست بھی بن سکتا تھا اور منجھد قومیت کا حامی بھی، برطانوی حکومت کا ساتھی بھی ہو سکتا تھا اور مخالف بھی۔ ان امکانات میں سے کن باتوں کے ساتھ ہونا ترقی پسندی کی نشانی تھا اور کن سے وابستہ ہونا رجعت پرستی یا کم سے کم جمود کی۔ ان کو پہچان لینا کچھ ایسا دشوار نہیں ہے۔ یہ دور ہندوستان کی ذہنی تاریخ میں غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا تجزیہ میں بار بار کر چکا ہوں۔ یہاں ان کے متعلق کچھ لکھنا ضروری ہونے کے باوجود ممکن نہیں ہے، اس دور میں ترقی پسندی کی جستجو کرنے والے کو تہہ در تہہ نفسیاتی گتھیوں اور جذباتی وفاداریوں کو ان کے صحیح پس منظر اور ٹھیک تعلقات کے ساتھ دیکھنا ہو گا۔ پریم چند نے ہندوستان کی اسی الجھی ہوئی دنیا کو اپنی ذہانت، ہمدردی، خلوص اور وسیع النظری سے سمجھنے کی کوشش کی اور ہر اچھے ادیب کی طرح

انتشار میں تنظیم، بد حالی میں حسن، اور الجھنوں میں سلجھاؤ پیدا کرنے کی کوشش کی، کارزارِ حیات میں کود کر طوفانوں کو دیکھا، اور زندگی کے تجربوں سے اپنی جھولیاں بھر لیں، اور ان ہی تجربوں کو بنا سنوار کر اپنے افسانوں اور ناولوں میں پیش کیا۔

اردو ادب میں حقیقت نگاری کی تحریک اپنی ابتدائی شکل میں مالی اور آزاد کے یہاں شروع ہو چکی تھی، لیکن جس طرح ہندی ادب پر پچایا واد کی چھاپ لگی ہوئی تھی، اسی طرح اردو ادب میں تصور پرستی کا وجود پایا جاتا تھا، یہ چیز شکل بدل بدل کر آج بھی رونما ہوتی رہتی ہے، اس لیے پریم چند اس کے اثرات سے محفوظ نہیں کہے جاسکتے۔ وہ بھی ایک تفصیلی نظامِ اخلاق کا تصور رکھتے تھے جس میں کبھی کبھی ان کے کردار خالص مثالی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں، لیکن وہ ہندوستان جس کا ذہن بدل رہا تھا جس کا مستقبل ماضی کی تاریکی اور حال کی کشاکش سے ابھر رہا تھا، اس میں حقائق سے آنکھیں بچا کر گزر جانا ناممکن تھا، پھر پریم چند کے ایسے انسان کے لیے تو ایسا کرنا ممکن ہی نہ تھا، کیونکہ انھوں نے آنکھیں کھول کر سب کچھ دیکھا تھا اور سب کچھ خود اپنی قوتِ دماغی سے سمجھا تھا، اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ان کے یہاں حقیقت اور تخیل کا رویہ جو میل جول ہے وہ کوئی ناقابلِ فہم متضاد صورت حال پیش کرتا ہے۔ بلکہ ہم اسے یوں کہہ سکتے ہیں کہ پریم چند کی حقیقت پسندی نے ان کی تصور پرستی سے سمجھوتہ کر لیا تھا، اور ان دونوں کے میل سے ان کا فن غذا پاتا تھا، جتنا وقت گزرتا جاتا تھا اور زندگی کی حقیقتیں واضح ہوتی جاتی تھیں پریم چند انہی حقیقت کی طرف بڑھتے جاتے تھے، اور ان کے شعور میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی جاتی تھی، ناولوں میں ان کا آخری ناول ”گودان“ اور کہانیوں میں تقریباً آخری کہانی ”کفن“ اس کی مثالیں ہیں۔

پریم چند کی ترقی پسندی کا مطالعہ بیسویں صدی کے سیاسی اور سماجی شعور کا مطالعہ ہے اس دور کی کشمکش میں جو متضاد قدریں رونما ہوئیں، جو مسائل پیدا ہوئے، جو گتھیاں ناخن خرد کو دعوت کشائش دیتی ہوئی پڑیں، ان کے بارے میں پریم چند کا کیا رویہ رہا، ان کے مطالعہ پر ان کی ترقی پسندی کا دار و مدار ہے، اصلاح پسندی کے اس دور میں انقلابی یا ترقی پسند قدروں سے کونسی قدریں مادل جاسکتی ہیں، اس کے لیے کچھ بڑی گہری نظر کی ضرورت نہیں ہے۔ انگریزی سامراج کے خلاف لڑنے والی سب سے بڑی ترقی پسند جماعت کانگریس تھی، کانگریس میں بھی مختلف رجحانات تھے، وقت کے ساتھ ساتھ معاشی آزادی کا تصور بھی جنم لے رہا تھا، عوام کی بہبودی عام تہذیبی ترقی کانگریس کے خاص مقاصد بن رہے تھے، سوشلزم کے سائنٹیفک اور رومانی

تصویرات جنگِ آزادی کی نوعیت پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ اور ہندوستانی سیاسیات کا رشتہ بین الاقوامی سیاسیات سے جڑ رہا تھا۔ پریم چند نے سرکاری نوکری سے استعفیٰ دے کر سامراج کو ٹھکرا دیا۔ انھوں نے برطانوی استبداد کو تیز روشنی کے سامنے لا کھڑا کیا۔ انھوں نے کانگریس میں اعتدال پسندوں کے مقابلے میں ”گرم دل“ یعنی انتہا پسندوں کی حمایت کی، اور آہستہ آہستہ سوشلزم کے قریب آ گئے۔ جب کہیں ان کے یہاں زمیندار اور کسان کا تقادم ہوا ہے تو ان کی ہمدردی کسان کے ساتھ رہی ہیں۔ جب ساہوکار اور کسان کی کشمکش رہی ہے تو وہ کسان کے ساتھ رہے ہیں۔ برہمن نے جب غریب دیہاتی کو لوٹنا چاہا تو انھوں نے دیہاتی کا ساتھ دیا ہے۔ جب سرمایہ دار اور مزدور کا مقابلہ ہوا ہے تو وہ مزدور کے ساتھ دکھائی دیے ہیں، حاکم اور محکوم کے جھگڑے میں وہ اپنی ساری دماغی اور جذباتی طاقت کے ساتھ محکوم کے حقوق کے علمبردار نظر آتے ہیں۔ مختصر یہ کہ جہاں کشمکش نے طبقاتی اختلاف کی شکل اختیار کر لی ہے وہاں انھوں نے زبردست اور ظالم طبقے کے مقابلے میں محکوم اور کمزور طبقے کی طرف سے آواز بلند کی ہے۔ یقیناً ان کا یہ طبقاتی شعور تاریخ کا مادی شعور رکھنے والے تاریخ داں کا شعور نہیں ہے جو طبقوں کی کشمکش کے اساسی اصول کو سمجھتا ہے۔ بلکہ اس انسان دوست فن کار کا تصور ہے جس کا مشاہدہ تیز اور جس کا شعور انصاف پسند ہے۔

اس طرح پریم چند اپنے دور کے شعور کے ان پہلوؤں کے ترجمان ہیں جو غلامی پر آزادی کو، قدامت پرستی پر اصلاح کو، تنگ نظری پر بلند نگاہی کو، طبقاتی جبر اور ظلم پر انصاف اور مساوات کو، سامراج یا آمریت پر جمہوریت کو ترجیح دیتے تھے۔ اس میں شک نہیں کہ بہت سے مقامات ایسے آئیں گے جہاں پریم چند کے خیالات واضح نہیں ہیں، یا جہاں انھوں نے حقیقتوں سے آنکھ ملانے کی جرأت نہیں کی ہے۔ لیکن ان کا فن مجموعی طور پر پڑھنے والے پر یہی اثر ڈالتا ہے کہ وہ ملک کی عوامی زندگی کو ابھارنے اور بہتر بنانے کے لیے جدوجہد کے ترجمان تھے۔ اس خاص دور حیات میں زندگی کے صرف ان ہی تقاضوں کو پورا کرنا ترقی پسندی کی دلیل بن سکتا ہے۔ آج جب ہندوستان اپنا مستقبل بنانے کے لیے آزاد ہے، ترقی پسندی کے مطالبے دوسرے ہیں۔ لیکن جس ہندوستان نے پریم چند کے شعور کی تربیت کی تھی اس کی جدوجہد کی بنیادیں آج کی جدوجہد سے مختلف تھیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ جزوی اور فروعی مسائل میں نہیں، ملک کی تقدیر بنانے والے اہم مسائل میں وہ کدھر ہیں۔

ترقی پسندی کوئی ڈھلاڈھلایا، بنانا یا مشینی فلسفہ نہیں ہے۔ اس کی ساری طاقت اس کے تجزیے میں، حالات اور واقعات کی مادی رفتار اور سماجی ارتقا کی روشنی میں انفرادی اور اجتماعی ذہنیت کا مطالعہ کرنے میں پوشیدہ ہے حقیقت کا وہ تصور آج بدل چکا ہے جو پریم چند کے دل کو گرماتا تھا۔ اس لیے پریم چند سے حقیقت کے اس سائنٹیفک تصور کا مطالبہ درست نہ ہوگا جو آج کے ادیبوں سے کیا جا رہا ہے پریم چند کا تعلق نچلے متوسط طبقے سے تھا اس کی خوبیاں اور خرابیاں پریم چند میں تھیں۔ اس کے متضاد تقاضے حقیقت اور روایت میں تضاد پیدا کر کے جذبات کو کبھی ایک طرف کر دیتے کبھی دوسری طرف۔ پریم چند اس سے بری نہیں۔ لیکن مجموعی طور پر ان کے افسانے اور ناول پڑھنے والے یا ان کے خیالات کا مطالعہ کرنے والے کے دل و دماغ میں رجعت پرستی کے جذبات پیدا نہ ہوں گے بلکہ ظلم کے خلاف نفرت کا طوفان اٹھے گا۔ یہ ایک ایسی کسوٹی ہے جس پر ہر دور کے ترقی پذیر یا انحطاط پسند رجحانات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے ایسے ادوار میں جب طبقاتی نظام میں کش مکش بڑھ رہی ہوگی۔ یا پرانا ڈھانچہ ٹوٹ پھوٹ کر نیا ڈھانچہ بن رہا ہوگا، اس وقت دونوں ادوار میں اپنا کام جاری رکھنے والے فن کاروں کے یہاں تضاد ضرور نمایاں ہوگا۔ اسی تضاد کے تجزیے سے گزر کر فن کار کے رجحان اور عقائد کا مطالعہ کیا جاسکے گا۔ پریم چند ۱۹۳۴ء تک زندہ رہے اور اس وقت تک ہندوستانی سیاسی صورتِ حال میں تیزی سے تغیر ہو چکا تھا۔ پریم چند اسی تغیر کا ساتھ دے رہے تھے۔ لیکن ان کی خامیاں بھی تھیں اور وہی خامیاں تھیں جو ہندوستانی متوسط طبقے کی چلائی ہوئی سیاسی تحریک میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ پریم چند کے شعور کا یہ بھی ایک قابلِ غور پہلو ہے کہ وہ ادب کی ابدی قدروں سے نانا توڑ کر سیاسی تحریکوں کے ساتھ اپنے ادب کو آگے بڑھا رہے تھے۔ انڈین نیشنل کانگریس سے تو انھیں اپنی فکر کے لیے اصل غذا ملتی تھی۔ لیکن وہ دوسری سماجی اور اصلاحی تحریکوں سے بھی اثر لیتے تھے۔ چنانچہ رانا ڈھلے وغیرہ کی سماجی اصلاح کی تحریک کا عکس ان کے افسانوں اور ناولوں میں واضح طور پر ملتا ہے۔ اسی طرح ان کے سیاسی شعور میں سماجی تغیر کا شعور بھی شامل تھا اور وہ تدریجی طور پر سیاسی قومی انقلاب کے تصور سے اقتصادی انقلاب کی طرف بڑھ رہے تھے۔ عملاً سیاسیات میں حصہ نہ لینے کی وجہ سے وہ اپنی ترقی پسندی کے باوجود اس منطقی نتیجے تک نہ پہنچ سکے۔ جہاں انھیں پہنچنا چاہیے تھا۔ لیکن ان کے افسانوں اور ناولوں میں اس زندگی کا عکس ملتا ہے۔ اشتراکیت جہاں ہے جانا چاہتی تھی۔ اپنے انتقال سے چند مہینے پہلے ترقی پسند

مصنفین کی پہلی کانفرنس کی صدارت اور اس کے مقاصد سے ہم نوائی ان کے ترقی پذیر رجحانات پر حقیقت کی مہر ثبت کرتی ہے۔

پریم چند کی تحریروں کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے باقاعدہ اشتراکیت یا مارکسزم کا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ لیکن ان کے تجربوں نے ان میں وہ سماجی شعور پیدا کر دیا تھا جو طبقاتی تجربے کا محرک بنتا ہے۔ اسی سلسلے میں حقیقت نگاری نے ان کی مدد کی۔ وہ ہندوستانی سماج کے مختلف طبقوں میں ہر قسم کے لوگوں سے واقف تھے۔ اگرچہ ان کی گہری واقفیت ہندوستان کے کسانوں ہی کی معلوم ہوتی ہے۔ زیادہ تر کسانوں ہی کے سلسلے میں انھوں نے طبقاتی نظام پر نگاہ ڈالی ہے۔ اپنے آخری زمانے میں پریم چند نے ایک مضمون لکھا جس کا عنوان تھا "مہاجنی تہذیب" یہ مضمون کئی حیثیتوں سے مطالعے اور غور کے لائق ہے۔ کیونکہ اس سے جہاں ان کی ترقی پسندی پر روشنی پڑتی ہے وہیں ان کے ذہنی تضاد کا پتہ بھی چلتا ہے۔ سرمایہ دارانہ تہذیب کا مقابلہ جاگیردارانہ تہذیب سے کرتے ہوئے پریم چند نے سرمایہ داری کے غیر انسانی رویے اور لوٹ کھسوٹ کی پورے جوش کے ساتھ مذمت کی ہے۔ لیکن اس سلسلے میں وہ جاگیر داری کے مظالم اور عیوب کو نہ دیکھ سکے۔ کیونکہ جاگیردارانہ تمدن میں انھیں قدیم ہندوستان کے راجپوتوں کی وہ خصوصیتیں نظر آتی تھیں جنہیں وہ عزیز رکھتے تھے اور قومی کردار کی تعمیر کے لیے جنہیں وہ نزدیکی خیال کرتے تھے۔ سامنتی دور میں رحم دنی، سخاوت، عملہ خدمت، بہادری، خود داری، شرافت، نفس وغیرہ کی جو جگہ تھی پریم چند ان میں زندگی کا وہ بانگ دیکھتے تھے۔ جو مہاجنی دور میں مفقود ہے۔ مہاجنی دور میں دولت سے محبت کی جاتی ہے۔ جاگیر داری میں دولت جمع کرنے کی چیز نہیں تھی۔ شان سے خرچ کرنے کی چیز تھی۔ یہی وجہ ہے کہ کبھی کبھی یہی اخلاقی قدریں اپنے سماجی رشتے سے الگ ہو کر محسن مطلق قدروں کی شکل میں جگہ پا جاتی ہیں۔ اور پریم چند حقیقت کے پرستار ہوتے ہوئے بھی مثالیات کے چکر میں بھٹس جاتے ہیں۔ مہاجنی تہذیب کے ساتھ انھوں نے مغربیت کو اور مغربیت کے ساتھ مادی نظام زندگی اور برطانوی استعمار کو اس طرح وابستہ کر لیا تھا کہ انھیں مغربی طرز فکر اور مغربی تعلیم میں عیوب ہی نظر آتے تھے۔ ذہن کا بیج دریچ محل جس کے لیے اس وقت ہندوستانی سیاسیات اور سماج دونوں میں جگہ تھی، پریم چند کو مکمل طور پر وہ معاشی نظام قبول کرنے پر آمادہ نہ کر سکا جسے اشتراکیت پیش کرتی تھی۔

پریم چند کے افسانوں اور ناولوں میں یہ تمام باتیں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اور ان سے بعض

منصاف نتائج بھی نکالے جاسکتے ہیں۔ کیونکہ سیاسی اضطراب اور سماجی کش مکش کے اس عبوری دور میں پریم چند کی شخصیت بھی اپنی وفاداریوں میں بٹ گئی تھی۔ وہ سرمایہ داری کے مخالف تھے لیکن انقلاب کی آواز پوری طاقت سے اس لیے بلند نہیں کرتے تھے کہ انقلاب میں عدم تشدد کا باقی رہنا یقینی نہیں۔ وہ مزدوروں اور غریبوں کے ترجمان تھے۔ لیکن ان کے حقوق حاصل کرنے کے لیے کسی انقلابی جدوجہد کے بجائے سمجھوتے اور صلح پسندی سے کام لینے کے طرفدار تھے۔ یہ طریقہ اُس تصور انقلاب سے ہم آہنگ تھا جس کی رہنمائی گاندھی جی کر رہے تھے۔ انہیں کسانوں کا درد تھا لیکن جاگیردارانہ نظام کو مٹا کر کسان راج قائم کرنے کا حوصلہ انہوں نے اپنے کرداروں میں نہیں پیدا کیا۔ ”گوشہ عافیت“ میں زمیندار کسان کش مکش کی تصویر ہے۔ ”چوگان ہستی“ میں سرمایہ دار اور مزدور کا مسئلہ ہے۔ ”گنودان“ میں کسان مزدور سرمایہ دار، مہاجن زمیندار برہمن، حاکم سب ہی آتے ہیں۔ اور بعض جگہ ان کے مفاد کے تضادم کی حیرت انگیز تصویریں ملتی ہیں لیکن ان سب میں اس مستقبل کا واضح نقشہ نہیں ملتا جو کسان اور مزدور اپنی محنت سے بنا سکتے ہیں۔ تاہم کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ انگریزی سرمایہ دارانہ یا جاگیردارانہ نظام چاہتے تھے جس میں کسانوں اور مزدوروں اور غریبوں پر ظلم ہو۔

جب انگریزی سامراج کی سرکردگی میں ہندو اور مسلمان متوسط اور اعلیٰ طبقے کے لوگ الگ الگ اپنی سیاسی جماعتیں بنا کر عوام کو بھی لکڑیوں میں بانٹنے کی کوشش میں تھے، اُس وقت متحدہ قومیت، ہندو مسلم اتحاد اور غیر مذہبی جمہوریت کی آواز بلند کرنا ترقی کی طرف زبردست قدم تھا۔ اور پریم چند نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں ہندوستان کی اُس روح کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو مختلف مذہبوں اور گروہوں میں بٹی ہوئی ہونے کے باوجود ایک ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اُس وقت بھی اور آج بھی قومیت کا مبہم نعرہ طبقاتی نظام کی موجودگی میں نہیں دور تک نہیں لے جاتا لیکن اُس وقت یہ نعرہ اُس اتحاد کو مضبوط بنانے میں ایک زبردست آلہ کی حیثیت رکھتا تھا جو برطانوی سامراج کے خلاف ایک محاذ کے طور پر قائم کیا جا رہا تھا۔ پریم چند مذہب کے مخالف نہیں تھے۔ لیکن فرقہ پرست عناصر کے دشمن ضرور تھے۔ وہ اُن مذہبی رسموں اور اداروں کا مذاق اڑاتے تھے جن میں خلوص، سچائی اور روحانیت کی جگہ ریاکاری، عوام دشمنی اور نالائش کی نمود تھی۔ وہ برہمن جو دولت کے لیے اپنا ضمیر حکومت یا حکومت کے وفاداروں کے ہاتھ بیچ سکتا تھا، جو اپنے بھوج کے لیے عوام کا خون چوس سکتا تھا، جو مذہب

کے نام پر غریبوں کو لوٹ سکتا تھا، پریم چند کے تیروں کا ہمیشہ نشانہ بننا رہا جو مذہبی رسمیں ترقی کی راہ میں رکاوٹ ڈالتی تھیں، پریم ان کے مخالفت کرنے کی جرأت رکھتے تھے۔ انھوں نے اچھوتوں کی زندگی کا مطالعہ ہی نہیں کیا تھا بلکہ ان کے حقوق کی حمایت میں کہانیاں بھی لکھی ہیں۔ اور ان میں بھی اُس انسانیت کے جلوے دیکھے اور دکھائے ہیں جو انھیں دوسروں میں نظر آتے تھے۔

زندگی کے داخلی پہلوؤں پر نگاہ ڈالتے ہوئے پریم چند کی حقیقت نگاری ان کے مخصوص اخلاقی عقائد، تصورات اور ذہنی کیفیات کے دھوئیں میں چھپ جاتی تھی ایسے مواقع پر وہ روٹا تصوف، وجدان اور تقدیر کے جنجال میں بھنس کر حقیقتوں کے سماجی پہلوؤں سے آنکھیں پھا جانے ہیں۔ کبھی کبھی وہ فطری واقعات کے غیر فطری یا فوق الفطرت حل تلاش کرنے لگتے ہیں۔ اور وہ تصافص کا ذکر کرتی جگہ آچکا ہے، نمایاں ہو کر انھیں حقیقت پسندی سے دور کر دیتا ہے۔ لیکن ان کے خیالات میں کوئی اہم جگہ حاصل ہو تو ہوا، ان کے لکھے ہوئے ہزار ہا صفحات میں ان باتوں کی زیادہ اہمیت نہیں ہے۔

پریم چند کا ذہن ارتقا پذیر تھا۔ ان کا فن حالات کے ساتھ ترقی کر رہا تھا، ان کے خیالات واقعات کی رفتار کا ساتھ دے رہے تھے، وہ ہندوستانی عوام کی روح میں اتر کر ان کے دکھ درد، ان کے کرب و اضطراب، ان کی مایوسی اور امید، ان کے خوابوں اور خیالوں کو دیکھ سکتے تھے۔ وہ انھیں اس جال سے نکال کر ایک بہتر زندگی کا خلعت دینا چاہتے تھے جس میں وہ صدیوں سے حکمران ہوئے تھے۔ وہ براہ راست عوام کے پاس گئے اور ان کی تکلیفوں اور خوشیوں میں شریک ہوئے۔ انھوں نے عوام کے مقابلے میں دوسرے طبقات کے منظم کا پردہ چاک کیا۔ اگرچہ وہ طبقات کے ختم ہونے سے بہتری کے جو امکانات تھے ان پر نظر نہ ڈال سکے۔ لیکن عوام کا ساتھ انھوں نے کبھی نہیں چھوڑا۔ اسی وجہ سے ان کی انسان سے محبت، ان کی عوام دوستی، ان کی بلند نگاہی کے مجموعی اثرات کے سامنے ان کا بعض قدیم تصورات کو عزیز رکھنا ایک معمولی سی چیز بن جاتا ہے۔ اور پریم چند ہماری ترقی پسندی کی روایت کا ایک بہت ہی اہم زینہ بن جاتے ہیں۔ اگر کوئی شخص پریم چند کی حقیقی قدر و قیمت کو سمجھنا چاہتا ہے تو اسے ان چند خامیوں یا ان فتنی نقائص میں الجھ کر نہیں رہ جانا چاہیے کہ جن سے پریم چند بچ سکے بلکہ انسان دوستی کے اس بے پناہ طوفان کو دیکھنا چاہیے جو غلاموں، مزدوروں، کسانوں، مظلوموں اور اچھوتوں کے لیے ان کے دل میں اٹھ رہا تھا اور ان کے فن کو جہدِ حیات میں کام آنے والا ایک نازک مگر مضبوط آرنیٹا تھا۔

(تنقید اور عملی تنقید)

گوپی چند نارنگ

افسانہ نگار پریم چند

(تکنیک میں IRONY کا استعمال)

یہ مضمون میں اعتذار کے طور پر نہیں لکھ رہا ہوں۔ بلکہ یہ احساس اس کا محسوس ہے کہ پریم چند کے انتقال کے چوالیس پینتالیس سال بعد بھی لوگوں نے پورے پریم چند کو قبول نہیں کیا۔ پریم چند کے ایک پارکھ رادھا کرشن نے ایک جگہ لکھا ہے "اپنے عہد میں بنگلہ میں شرت چندر چٹوپادھیائے اور ہندی میں پریم چند بہت مشہور تھے... شرت چندر بنگالی ادب میں اچانک آئے اور چھائے شرت چندر کا بنگالی ادب میں آنا ایک حادثہ تھا، بنگالی زبان بولنے والوں نے یکایک شرت چندر کو اپنے سامنے پایا اور خوشی خوشی انہیں اپنی ہتھیلی پر اٹھالیا۔ اس کے برعکس ہندی ادب کی دنیا میں پریم چند کسی حادثے کی طرح نہیں آئے، وہ اپنی جانفشانی اور غیر معمولی ریاضت کے ذریعے ہی دنیا سے ادب میں داخل ہوئے... ہندی ادب کی دنیا میں پریم چند کو جتنی عزت ملنی چاہیے تھی اتنی ان کی زندگی میں نہیں مل سکی، ایک طرف تو انہیں "اپنیاس سمرٹ" یعنی "کہانیوں کا شہنشاہ" کا خطاب دیا جاتا تھا، دوسری طرف انہیں تاش کے بادشاہ سے زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی تھی۔ ان کی موت کے بعد ہی لوگوں نے ان کی طرف خاطر خواہ توجہ دی۔ یہ ایک ہندی ادیب کے الفاظ ہیں جو ۱۹۷۸ء کی شائع شدہ کتاب میں ملتے ہیں۔ پریم چند کے بارے میں اول تو ہندی اردو کی کشاکش ہی دور نہیں ہوئی، زیادہ تر ہندی والے اردو پریم چند سے ناواقف ہیں اور زیادہ تر اردو والے ہندی پریم چند سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے، حالانکہ پریم چند کی شخصیت اور ان کے فن کو ان کی ابتدائی تربیت، تصنیف و تالیف کے اردو پس منظر اور اردو زبان کے شعوری اور غیر شعوری اثرات کے بغیر سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ اسی طرح ہندی کی طرف ان کا جو جھکاؤ ہوا اور اپنے تخلیقی اظہار کے لیے بعد میں انہوں نے جس طرح ہندی کو اختیار کیا تو لامحالہ اردو میں بھی پورے پریم چند کو ان کے ہندی میلان و اظہار کے

بغیر سمجھنا ناممکن ہے۔ ابھی تک کوئی ایسا اعلیٰ تنقیدی کارنامہ نظر نہیں آتا جو پریم چند کی اردو ہندی شخصیت سے پوری غیر جانب داری اور علمی معروضیت کے ساتھ انصاف کرتا ہو۔ دوسرے یہ کہ ایک زبان کے دائرے میں رہ کر پریم چند کے بارے میں بنیادی امور تک پر اتفاق نہیں ہندی والوں میں اس بارے میں جو جھگڑے ہیں ان کا تو ذکر ہی کیا، اردو میں جو صورت حال ہے وہ بھی کچھ کم افسوسناک نہیں۔ لوگوں نے پریم چند کو ٹکڑے ٹکڑے کر رکھا ہے اور اس کے حصے بانٹ لیے ہیں۔ کم از کم پریم چند صدی کے موقع پر تو یہ توقع کی جاسکتی تھی کہ پریم چند کے ماہرین ہر طرح کے ذہنی تحفظات اور تعصبات سے ہٹ کر پورے پریم چند کو پیش کرتے۔ پریم چند کے ایک قاری کی حیثیت سے یہ دیکھ کر دکھ ہوتا ہے کہ پریم چند کی ذات، شخصیت اور فن کی افہام و تفہیم طرح طرح کے سیاسی نیم سیاسی مذہبی، سماجی اور لسانی تعصبات کا شکار ہے اور ان تعصبات کو بجائے کم کرنے کے روز بروز اور بھڑکایا جاتا ہے۔ فن کار پریم چند کیا تھے کیا نہیں تھے اس بات کو یاروں نے زیادہ تر فراموش کر دیا اور زور بیان صرف ہوتا ہے تو اس پر کہ ان کی سیاسی، نظریاتی اور مذہبی وابستگی کیا تھی؟ یعنی سیاسی پریم چند اور مصلح پریم چند تخلیق پریم چند سے زیادہ اہم قرار پا چکے ہیں۔ قدرتی طور پر ایسی بحثوں میں پریم چند کے دیباچوں، ان کے خطوط، مضامین اور بیانات سے زیادہ سے زیادہ مدد لی جاتی ہے اور پریم چند کی تخلیقات سے کم سے کم۔ یہ طریقہ کار چونکہ بنیادی طور پر غیر ادبی ہے اس لیے اس کا رد عمل بھی خاصی شدت سے ہوا ہے چنانچہ ادھر چند برسوں سے یہ ہو رہا ہے کہ کچھ دوستوں نے پریم چند کو اپنی سیاسی جاگیر تصور کر لیا ہے۔ اور اس کی تعریف کے جملہ حقوق اپنے نام لکھوا لیے ہیں اور باقی پوری دنیا سے یعنی ہنستی کھیلستی، دکھ سکھ، اونچ نیچ، سیاسی و سفیدی، انکار و اقرار اور رد و قبول کی تخلیقی دنیا سے، جہاں فن کار اپنے ایمان پر بھی سوالیہ نشان قائم کرتا ہے یا خدا یا ایشور کے حضور میں بھی گستاخی کرتا ہے، یا ہستی کی بڑی سے بڑی صداقت کو بھی ملکہ دام خیال کے صندلے میں ڈوبتا ہوا دیکھ سکتا ہے، پریم چند کے ان نادان دوستوں نے پریم چند کا رشتہ اس ساری ”بد عقیدہ“ دنیا سے منقطع کر دیا ہے۔ اب چونکہ فیصلہ نظریات اور عقائد کی بنا پر ہونا طے پا چکا ہے اس لیے پریم چند دنیا کے عظیم سے عظیم فن کار سے بھی زیادہ عظیم ہیں۔ وہ سرتاپا اشتراکی اور انقلابی ہیں۔ ان میں سب حق ہی حق، خیر ہی خیر اور حسن ہی حسن ہے۔ ان کی کوئی کمزوری یا خامی، کمزوری یا خامی نہیں ہے۔ دوسرے سوچتے ہیں کہ اگر پریم چند واقعی یہی ہیں تو اس

پریم چند سے ان کا کوئی معنوی رشتہ نہیں۔ شاید پریم چند کی روح کو بھی اس صورت حال سے تکلیف ہوتی ہوگی، یا اگر انھیں اس دنیا کی سیر کا موقع ملے تو شاید وہ اپنی اس صورت کو پہچان بھی نہ سکیں جو بعض نیم سیاسی نیم ادبی بین الاقوامی کانفرنسوں یا سمیناروں میں پیش کی جاتی ہے۔ اجارہ داری اور نظریہ پرستی کا ایک بُرا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ بعض دلوں میں پریم چند کے بارے میں للہی بعض راہ پا گیا ہے اور لے دے کر اگر پریم چند کا ذکر ہوتا بھی ہے تو صرف ”کفن“ کی حد تک یا کسی نے بہت فیاضی دکھائی تو ”گودان“ پر کرم کر دیا۔ ”الاکفن و گودان“ پورا پریم چند حرفِ غلط ہے، وہ عینیت پرست اور آدرش وادی تھے، انھیں فن کا کوئی شعہ نہیں تھا، وہ انسانی نفسیات سے ناواقف محض تھے، ان کی حقیقت نگاری سطحی اور بچکانہ ہے، ان کی اصلاح پسندی اور اخلاقیات ہر جگہ حاوی رہتی ہے اور اعلیٰ فن کار کا منصب ادا کرنے سے انھیں روکتی ہے، مختصر یہ کہ کون سا عیب ہے جو پریم چند میں نہیں پایا جاتا؟ ظاہر ہے کہ یہ رجحان سرتاسر منفی اور اتنا ہی غیر ادبی ہے جتنا پہلا۔ اگر پہلا رجحان ذہنی تحفظات کی دین ہے وکالت اور غیر مشروط تعریف و تحسین کی حد تک تو دوسرا بھی ذہنی تحفظات کا پروردہ ہے انکار و تردید اور عیب جوئی کی حد تک۔ اصل چریم چند کیا تھے؟ اردو فکشن کی روایت کی تعمیر و تشکیل میں ان کا کتنا زبردست حصہ ہے، ان کی دین، اہمیت اور معنویت کیا ہے، اس سے ہم صرف یہ کہہ کر دامن نہیں چھڑا سکتے کہ وہ اردو ہندی افسانے کے جنم داتا ہیں اور بس۔ زیر نظر مضمون کا مقصد پورے پریم چند کا تعارف کرانا نہیں، نہ ہی پریم چند کی اہمیت، دین اور معنویت کے تمام پہلوؤں سے بحث کرنا ہے، یہ کام تو پریم چند کے ماہرین کا ہے۔ میرا مقصد صرف اس احساس کو اجاگر کرنا ہے کہ پریم چند سے اس وقت تک انصاف نہیں کیا جاسکتا جب تک نظریات اور ردِ نظریات کے خارجی اور غیر ادبی دباؤ سے ہٹ کر فن کار پریم چند پر توجہ مرکوز نہ کی جائے۔

فن کار پریم چند اس صدی کے کروٹ بدلتے ہی نمودار ہوا اور چھتیس برس تک شب و روز کی جگر کاوی سے اس نے اردو ہندی افسانے اور ناول کی کشت ویراں کو سرسبز و شاداب کیا، اور اسے ایسی بہار سے ہم کنار کیا ہے جس کے جلوہٴ صدرنگ کی رنگینی روز بروز بڑھ رہی ہے کسی بھی بڑے فن کار کے یہاں ہر تخلیق ایک پایے کی نہیں ہوتی اور نمونہ برادیوں میں ذہنی ارتقا برابر ملتا ہے۔ پریم چند چونکہ کم عمری میں رخصت ہو گئے، اس لیے لازمی طور پر ان کے آخری

برسوں کی تخلیقات فن کے بہترین نمونوں کو سامنے لاتی ہیں۔ ان کی زیادہ تر خامیوں اور کمزوریوں کا تعلق ان کے فن کی ابتدائی منزلوں سے ہے۔ روایت ہے کہ ”پریم چند کی خواہش تھی کہ ان کی ہندی کہانیوں کے پہلے مجموعے ”سپت سروج“ کا دیباچہ شرت بابو لکھ دیں۔ اس کے لیے انھوں نے کلکتے کا سفر کیا اور شرت بابو سے ملے۔ کہا جاتا ہے ان کی کہانیاں سن کر شرت بابو بہت متاثر ہوئے اور کہا ”بنگالی زبان میں روی بابو کو چھوڑ کر دوسرا کوئی بھی شخص ایسی کہانیاں نہیں لکھ سکتا۔ کم سے کم میں آپ کی کہانیوں کا دیباچہ لکھنے کے لائق نہیں ہوں۔“ عام طور سے ہندی اردو نقاد اس واقعے کو پریم چند کے فن کی تحسین کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے یہ پریم چند کے اُس زمانے کے فن پر بہترین تنقید ہے۔ شرت بابو غیر معمولی فن کار تھے۔ ان کا انکار محض انکار کی وجہ سے نہ ہوگا۔ گمان ہے کہ اس میں ذہنی عدم قربت کا احساس بھی شامل رہا ہوگا۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ پریم چند شہاب ثاقب نہیں تھے۔ اُن کے فن نے کلی کی طرح کم کم کھلنا اور ہواؤں کے تھپیڑے کھا کر اور اس کی بوندوں سے نہا کر دھیرے دھیرے پھول بننا سیکھا تھا۔ پریم چند کے تخلیقی سفر میں پختگی کی طرف بڑھنے کا تدریجی عمل ملتا ہے۔ انھوں نے دھرتی میں بیج ڈالا اور برسوں اس کی آبیاری کی۔ یہ ایک دقت طلب صبر آزما اور حوصلہ مندانہ عمل تھا جس کی مثالیں پریم چند کے تخلیقی سفر میں جگہ جگہ مل جاتی ہیں۔ یہاں میں اس بات پر اصرار کرنا چاہتا ہوں کہ ”کفن“ جیسا افسانہ پریم چند کے فن کی تاریخ میں حادثے کی حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی جڑیں ان کی تخلیقات میں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ یہاں اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے پہلے میں ”کفن“ کا مختصراً ذکر کروں گا، اس کے بعد بعض دوسری کہانیوں سے بحث کروں گا تاکہ ”کفن“ کی فنی جڑیں جو پریم چند کے تخلیقی اور ذہنی سفر میں دور دور تک چلی گئی ہیں، ان کی طرف توجہ مبذول کرا سکوں۔

شروع شروع میں پریم چند پر داستانوں کا اثر تھا، پھر ایک دور راجپوتیت کا گزرا۔ ”رانی سارندھا“ ”گناہ کا اگن کند“ ”راجا ہرودل“، اس دور کی تجرباتی کہانیوں کے بعد ایسے فن پارے جگہ جگہ چمک باتے ہیں جہاں انسانی نفسیات سے ان کی واقفیت اور حقیقت کی ماہرانہ پیش کش پر پریم چند قادر نظر آتے ہیں۔ طوالت کے خوف سے یہاں صرف افسانوں سے استنبواب کیا جائے گا، اور افسانوں میں بھی صرف چند ہی پر نظر ڈالی جاسکے گی تاکہ واضح ہو سکے کہ پریم چند کی اعلیٰ تخلیقیت کا سلسلہ ان کی کہانیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

یہاں ”کفن“ کا تفصیلی تجزیہ مقصود نہیں۔ ”کفن“ کے بارے میں یہ معلوم ہے کہ اس میں

حقیقت کی ترجمانی نہایت بے رحمی اور سفاکی سے کی گئی ہے، لیکن جو حضرات اس کہانی کو تمثیلی سطح پر سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں، یعنی ولادت سے مراد آنے والی نسلیں یا زمانہ ہے، دردِ زہ میں کراہتی ہوئی عورت افریقی ایشیائی سماج ہے یا تاڑی کا نشہ انقلاب کا جنون ہے، تو ایسی تنقید سے زیادہ سے زیادہ ہمدردی یہ کی جاسکتی ہے کہ اسے غیر علمی معصومانہ کوشش سمجھ کر نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ حضرات یہ نہیں جانتے کہ پوری کہانی کی جان حالات کی وہ

IRONY رستم نظریہ، ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا اور اسے DEBASE اور DEHUMANISE کر دیا ہے۔ کفن کے فنی کمال اور اس کی معنویت کا نقش ابھارنے کے لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں بلکہ IRONY کی سطح پر پڑھنے کی ضرورت ہے۔ IRONY میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں، بلکہ ان میں صورت حال میں مضمحل المیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے۔ اپنی ذاتوں اور صاحب اقتدار طبقے نے جس طرح انسان کا استحصال کیا ہے اور اس کی روح کو چوڑ کر اس کو عام انسانی حس تک سے محروم کر دیا ہے، یا حیوان کی سطح پر جینے کے لیے مجبور کیا ہے، یہ کہانی اس کی دردناک طنزیہ تصویر ہے۔ صورت حال کی دردناکی اور اس کی طنزیہ پیشکش شروع ہی سے سامنے آجاتی ہے جب جھوپڑے کے اندر جوان بہو بدھیا دردِ زہ سے پچھاڑیں کھا رہی ہے، لیکن باپ بیٹا دونوں باہر بچھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہیں۔ جاڑے کی تاریک رات میں عورت تڑپ رہی ہے، رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دل خراش صدا نکلتی ہے کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے ہیں، دونوں اس کا درد محسوس کرتے ہیں، لیکن اندر جانے کو کوئی تیار نہیں کیونکہ اندیشہ ہے کہ الاؤ میں بھون بھون کر چوری کیے ہوئے جو آلودہ کھا رہے ہیں، دوسرا ان کا بڑا حصہ صاف کر دے گا۔ اگرچہ یہ کہانی کفایت لفظی کا شاہکار ہے اور ایک سنگین حقیقت کی ترجمانی نہایت کھر درے الفاظ میں کرتی ہے، تاہم گھیسوا اور مادھو کی ذہنیت کے عوائل کی وضاحت کرتے ہوئے جو جملے پریم چند نے لکھے ہیں وہ پوری کہانی کی IRONY اور طنزیہ اشاریت کے خلاف ہیں کیونکہ بات ان کے بغیر بھی مکمل ہے۔

چماروں کا یہ کنبہ سارے گاؤں میں بدنام تھا۔ دونوں کام چورتھے۔ اس لیے انہیں کہیں مزدوری نہیں ملتی تھی۔ جب تک دو ایک ناقے نہ ہو جاتے وہ کام یا چوری کے لیے گھر سے نہ نکلتے تھے۔ مادھو کی ”کارکردگی“ کے بارے میں پریم چند لکھتے ہیں: ”مادھو سعادت مند بیٹے

کیا، مگر وہ ہمیں دگا دے گی۔ اب کوئی ایک روٹی دینے والا نہیں۔ مالک
تباہ ہو گئے۔ گھرا جڑ گیا۔ آپ کا گلام ہوں۔ اب آپ کے سوا کون اس
کی مٹی پار لگائے گا۔ ہمارے پاس جو کچھ تھا، وہ سب دوا دارو میں اٹھ
گیا۔ سرکار ہی کی دیا ہوگی تو اس کی مٹی اٹھے گی۔“

ساری رات اس کے سر ہانے بیٹھے رہنے اور دوا دارو کرنے کی بھی ایک ہی رہی۔ کہانی کا سارا
ڈھانچا ہی دراصل طنزیہ ہے۔ اور اسی طرح کے معکوس جملوں سے پریم چند انسانیت کے
اس گھناؤنے پہلو کو بے نقاب کرتے چلے گئے ہیں، جس کو براہ راست سیدھے سادے
طور پر بیان کر دیتے تو اس میں یہ تاثر ہرگز پیدا نہ ہوتی۔ ”مٹی پار لگانے“ کے لیے جو پیسے
جمع کیے جاتے ہیں، وہ اس ضروری کام میں خرچ نہیں ہوتے کہانی کے CLIMAX کو
پریم چند اس طرح بنتے ہیں کہ الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے باپ بیٹے کے آلو کھاتے رہنے اور بدھیا
کے کراہ کراہ کر مرجانے سے IRONY کا جو سنگین عنصر کہانی میں داخل ہوا تھا، CLIMAX
پر آکر وہ بے پناہ ہو جائے۔ ”مٹی پار لگانے“ کے لیے گھیسوا اور مادھو مانگ مانگ کر بالآخر
پانچ روپے کی ”معقول رقم“ جمع کر لیتے ہیں اور کفن لانے کے لیے بازار کا رخ کرتے
ہیں۔ یہاں پریم چند بدھیا کی لاش کا ذکر ایک جملے میں اس لیے کر رہے ہیں کہ لاش کا تصور
ذہنوں سے محو نہ ہو جائے اور اس سے ایسے کی کیفیت ابھارنے اور تضاد کی شدت پیدا
کرنے میں مدد ملے :

”گاؤں کی نرم دل عورتیں آکر لاش دیکھتی تھیں اور اس کی بے بسی پر

دوبوند آنسو گرا کر چلی جاتی تھیں۔“

کہانی کے آخری حصے میں صورت حال کی IRONY اپنی انتہا پر یوں پہنچتی ہے کہ کفن کا کپڑا
دیکھتے دیکھتے دونوں بجائے کفن خریدنے کے ایک شراب خانے کے سامنے آ پہنچتے ہیں
اور ”گویا کسی طے شدہ فیصلے کے مطابق“ اندر چلے جاتے ہیں۔ گھر میں لاش رکھی ہے، اور
یہاں دونوں کفن کے پیسوں سے شراب پینے لگتے ہیں، لیکن دونوں کے ذہنوں میں
لاش کا تصور ہے، اس لیے اپنے عمل کی وہ طرح طرح سے تاویلیں کرتے ہیں۔ ان مکالموں
میں اکثر و بیشتر لفظوں کے معنی معکوس ہیں۔ یہ طنزیہ کچھ ہوئے نشر ہیں جو انسان
کی ربا کاری، خود غرضی اور خواہش نفسانی کا پردہ چاک کرتے ہیں، اور پوری صورت حال

پروار کرتے ہیں کہ انسان کس کس طرح خود کو دھوکا دیتا ہے اور کیسے کیسے سمجھوتوں سے زندہ رہتا ہے۔ دونوں سوچتے ہیں کہ کفن تو لاش کے ساتھ جل ہی جاتا ہے، بہو کے ساتھ تھوڑی چلا جاتا، یہی پانچ روپے پہلے ملتے تو دوا دارو کرتے۔ تا بڑ توڑ پیسے اور پوریاں اور کبھی کھانے کے بعد دونوں بدھیا کو دعا دیتے ہیں ”بڑی اچھی تھی، بیماری، مری بھی تو خوب کھلا پلا کر“ اور یہ کہ اگر ”ہماری آتما پرسن ہو رہی ہے تو اسے کیا پٹن نہ ہوگا“ لیکن مادھو جس نے اس کی مانگ میں سیندور بھرا تھا، بار بار تشویش میں گرفتار ہوتا ہے کہ دادا ایک نہ ایک دن تو ہم لوگ بھی وہاں جائیں گے اور وہ پوچھے گی کہ تم نے کچھ کیوں نہیں دیا تو کیا کہیں گے۔ دونوں میں تکرار ہوتی ہے۔ باپ گرم ہو کر کہتا ہے کہ ”کچھ ملے گا اور بہت اچھا ملے گا... تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے۔ میں ساٹھ سال سے دنیا میں گھاس کھو دتا رہا ہوں... وہی لوگ دیں گے جنھوں نے اب کی دیا۔ ہاں وہ روپے ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے۔“

پریم چند نے آخری حصے میں اس صورت حال کو نہایت چابکدستی سے زیادہ سے زیادہ SUSTAIN کیا ہے تاکہ صدمے کی کیفیت کو زیادہ سے زیادہ شدید اور طنز کے نشتروں کو زیادہ سے زیادہ گہرا کر سکیں۔ دونوں باپ بیٹے جی بھر کے پیسے ہیں، بچی ہوئی پوریوں کا پتل اٹھا کر بھکاری کو دیتے ہیں اور کہتے ہیں:

”لے جا، کھوب کھا، اور آسیر باد دے جس کی کمائی ہے وہ تو مر گئی...
روئیں روئیں سے آسیر باد دے، بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں“
مادھو کہتا ہے:

”بے کنٹھ میں جائے گی دادا — بے کنٹھ کی رانی بنے گی۔“

نشے کی حالت میں مادھو پر رقت طاری ہو جاتی ہے، اور وہ رونے لگتا ہے تو گھیسو سمجھاتا ہے:

”کیوں روتا ہے بیٹا۔ کھس ہو کہ وہ مایا جاں سے مکت ہو گئی — جنجال

سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ دیے“

پیٹے پیٹے دونوں گانے لگتے ہیں اور بد مست ہو کر وہیں گر پڑتے ہیں۔ اور یوں یہ کہانی اپنی

صورت حال کرداروں کے رویوں، عمل اور مکالموں سے ایک شدید درد اور صدمے کی کیفیت

سے دوچار کرتی ہے اور طنز کے کچوکے لگاتی ہے۔ پوری کہانی کی فضا طنزیہ ہے۔ پریم چند ایک سنگین سچائی سے پردہ اٹھاتے ہیں، اور آخری وار ایسا بھرپور کرتے ہیں کہ پوری کہانی

نام نہاد انسانیت اور شرافت کے منہ پر زبردست طمانچہ بن جاتی ہے۔

حقیقت کی بے رحمانہ ترجمانی کے لیے فن کار کے لیے حقیقت سے معروضی فاصلہ ضروری ہے تاکہ وہ اخلاق اور آدرش کی جس روشنی میں انسانیت کے سورج کو طلوع ہوتے دیکھنا چاہتا ہے، اُسے حقیقت پر مسلط نہ کرے بلکہ صرف اپنے عمل جبراً ہی سے اس کا دردناک چہرہ دکھائے۔ معروضیت اور حقیقت کی بے لاگ ترجمانی کا یہ تار دو بیلوں کی کہانی "عید گاہ" "سپس پدما" "شترنج کے کھلاڑی" "دودھ کی قیمت" "سوا سیر گیہوں" "نئی بیوی" "پوس کی رات" "جرمانہ" اور کئی دوسری اچھی کہانیوں کی شیرازہ بندی میں دکھائی دیتا ہے۔ "نئی بیوی" میں پریم چند نے ایک نوجوان بیوی کو بد اخلاقی کی طرف راجع دکھایا ہے۔ اس کی شادی ایک مالدار بڑھے کھوسٹ سے ہوئی ہے جو سمجھتا ہے کہ محبت دولت سے خریدی جاسکتی ہے لیکن نئی بیوی اپنے منحرف شوہر سے زیادہ نوجوان دیہاتی نوکر کی طرف مائل ہے۔ یہ بات پریم چند کے اخلاقی آدرشوں کے خلاف ہے۔ پریم چند کی کہانیوں میں کرم دھرم، پتی ورت، ناری، اور پتی پر میثور کا خلاصہ چرچا ہے، لیکن "نئی بیوی" میں پریم چند کی حقیقت نگاری انہیں اس IRONIC SITUATION کو بے یاکانہ دکھانے پر مجبور کرتی ہے:

"اس نے نئی بیوی نے، سر پر آپنل کھینچ لیا اور نوکر سے یہ کہتی ہوئی اپنے

کمرے کی طرف چلی۔ لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے تم ذرا آجانا..."

یہ فنکارانہ معروضیت "عید گاہ" میں بھی دیکھی جاسکتی ہے، اگرچہ اس کہانی میں اس کی حیثیت موج تہ نشیں کی سی ہے۔ یہ کہانی اس لحاظ سے اہم ہے کہ پریم چند نے ایک طرف اسلامی مساوات کا روح پرور منظر ابھارا ہے، اور دوسری طرف اسے معاشرتی سطح پر مساوات کے تناظر میں امیری غریبی، اونچ نیچ اور بھید بھاؤ کے فرق سے JUXTAPOSE کر کے سماجی تا برابریوں کی جان لیوا سچائی کو نمایاں کیا ہے۔ جب تک عید گاہ میں تھے، سب ایک تھے لیکن جیسے ہی میلے کے بازار میں آئے، بڑوں تو بڑوں، چھوٹے چھوٹے بچوں تک میں اونچ نیچ کا فرق پیدا ہو گیا۔ کہانی تو دراصل کھلونوں کی خریداری کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے، پریم چند اپنی اچھی سے اچھی کہانیوں میں بھی کچھ نہ کچھ زیادتی تو کرتے ہی ہیں۔ چنانچہ اسے خواہ مخواہ دادی امینہ تک پہنچایا ہے اور چھوٹے حامد کے فطری انسانی عمل کو بڑھا پلے میں اور بوڑھی امینہ کے عمل کو بچپن میں تبدیل کرنے کی غیر ضروری کوشش کی ہے۔

کہانی کا مرکزی حصہ عید گاہ کا منظر ہے :

”اچانک عید گاہ نظر آئی۔ اوپر اہلی کے گھنے درختوں کا سایہ ہے۔ نیچے کھلا ہوا فرش ہے جس پر جازم بھی ہوئی ہے اور نمازیوں کی قطاریں ایک کے پیچھے دوسری نہ جانے کہاں تک چلی گئی ہیں۔ پختہ فرش کے نیچے جہاں جازم بھی نہیں ہے، کئی قطاریں کھڑی ہیں، جو آتے ہیں پیچھے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ آگے اب جگہ نہیں۔ یہاں کوئی رتبہ کوئی عہدہ نہیں دیکھا جاتا۔ اسلام کی گاہ میں سب برابر ہیں۔ دیہاتیوں نے بھی وضو کیا اور جماعت میں شامل ہو گئے۔ کتنی باقاعدہ منظم جماعت ہے۔ لاکھوں آدمی ایک ساتھ جھکتے ہیں اور ایک ساتھ بیٹھ جاتے ہیں اور یہ عمل بار بار ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا بجلی کی لاکھوں بتیاں ایک ساتھ روشن ہو جائیں اور ایک ساتھ بجھ جائیں۔ کیسا بے مثال منظر ہے جس کی ہم آہنگی اور وسعت دلوں پر ایک وجدانی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ کوئی ایسی کشش ہے جس نے سب کو ایک لڑی میں پرو دیا ہے۔“

لیکن نماز ختم ہونے کے بعد جیسے ہی بچے میسے کے بازار میں جاتے ہیں اور کھلونوں اور مٹھائیوں کی دکانوں پر دھاوا ہوتا ہے، سماجی تفریق کا دردناک منظر ابھرتا ہے۔ محمود، محسن اور سمیع تو ہنڈولے پر چڑھتے ہیں، کبھی آسمان پر جاتے ہیں کبھی زمین پر آتے ہیں، لکڑی کے ہاتھنی گھوڑوں اور اونٹوں کی چرخوں پر چڑھتے ہیں اور بے چارہ حامد کھڑا کا کھڑا رہ جاتا ہے۔ کھلونوں کی دکانوں پر کوئی سپاہی خریدتا ہے، کوئی راجا، کوئی سادھو۔ حامد نہ کھلونے خرید سکتا ہے، نہ ریوڑیاں کھا سکتا ہے نہ مٹھائی۔ اور خریدتا بھی ہے تو دست پناہ کیونکہ اسے خیال آتا ہے کہ اس کی دادی کے پاس دست پناہ نہیں ہے، تو سے روٹیاں اتارتی ہے تو ہاتھ جل جاتا ہے۔

”سوا سیر گیہوں“ بھی ”بلیدان“ کی طرح ان بہت سی کہانیوں میں سے ایک ہے

جو دیباچہ کہی جاسکتی ہیں گودان کا، جہاں ایک سیدھا سادا کسان، جسے اپنے کام سے کام ہے، جو نہ کسی کے لینے میں ہے نہ دینے میں، چھٹکا جانے نہ پنجا، چھل کپٹ کی جسے ہوا نہیں لگی، ایک نہ ایک دن پنڈت یا مہاجن کے ہتھے چڑھتا ہے تو استحصال کے شکنجے میں ایسا کسا جاتا ہے کہ زندگی بھر محنت کرتا اور خون تھوکتا ہے لیکن سوا سیر گیہوں کا بوجھ نہیں چکا سکتا۔

وہ یہ سوچتا ہے کہ یہ کچلے جنم کا بھوگ ہے، بچے دانے دانے کو ترستے ہیں اور وہ ایڑیاں رگڑ رگڑ کر اس دنیا سے گزر جاتا ہے لیکن گیہوں کے دانے کسی دیوتا کی بد دعا کی طرح جنم جنم نہ صرف اس کے سر سے نہیں اترتے بلکہ اس کی بیوی اور اس کی اولاد کے سر سے بھی نہیں اترتے۔

اسی طرح "دوبیلوں کی کہانی" کہنے کو جانوروں کی کہانی ہے، لیکن اس میں بھی گہرا حقیقت پسندانہ طنز ہے اور اس IRONY کو ابھارا گیا ہے جس میں حیوان خود غرضی کے مارے ہوئے انسان سے زیادہ ہوش مندی کا ثبوت دیتے ہیں۔ جھوڑی کوئی آدرش یا ہوا کسان نہیں، اس کی سسرال والے بھی کسان ہیں لیکن وہ ہیرا موتی سے اچھا برتاؤ نہیں کرتے۔ یہی حال کا بنی ہاؤس کے چوکیدار کا ہے، اور اس شخص کا بھی جو بیلوں کو نیلامی میں خریدتا ہے۔ قطع نظر اس امر کے کہ اس کہانی میں دیہاتی زندگی کا اور اس زندگی میں بیل کی مرکزیت کا خوبصورت اظہار ہوا ہے، اصل معاملہ رشتوں کا ہے یعنی انسان، انسان ہوتے ہوئے بھی اگر بنیادی درد مندی سے عاری ہے اور صرف استحصال کرنا ہی جانتا ہے تو حیوان سے بدتر ہے، اور دوسری طرف حیوان یا کچلے پسے ہوئے انسان سے اگر ہمدردانہ برتاؤ کیا جائے تو اس کا دل محبت سے چھلکنے لگتا ہے۔

"جرمانہ" ایک چھوٹی سی کہانی ہے۔ اس کا بنیادی عنصر بھی طنز ہے جو کرداروں کی معصومیت سے پیدا ہوتا ہے اور استحصال اور غلامی کے منہ پر طمانچہ مارتا ہے۔ اللہ رکھی کو کبھی پوری تنخواہ نہیں ملتی۔ یہ آج سے نصف صدی پہلے بھی ہوتا تھا، اور آج بھی ہوتا ہے۔ اللہ رکھی ظالم کی اس چٹکی میں پستی آئی ہے اور آج بھی پس رہی ہے۔ کبھی وہ اس کو اپنا مقدر سمجھ کر قبول کرتی ہے اور کبھی اگر اس راز سے واقف بھی ہے تو زبان نہیں کھولتی۔ مبادا وہ اس ادھوری تنخواہ سے بھی جائے۔ لیکن ایک بار جب اسے پوری تنخواہ ملتی ہے تو ایک جھوٹا سا جملہ بے ساختہ اس کی زبان سے نکل جاتا ہے۔ "یہ تو پورے روپے ہیں۔" خزانچی پوچھتا ہے۔ "تو کیا چاہتی ہے، کم ملے ہیں؟" تو وہ اُسی بے ساختگی اور معصومیت سے کہتی ہے۔ "کچھ جریمانہ نہیں ہے" اس ساری کہانی کی جان یہی ایک لفظ "جریمانہ" ہے۔ اس میں جو خوف اور بے بسی ہے، اور درد مندی اور دبا دبا احتجاج ہے، وہ اس کہانی کو لافانی بنا دیتا ہے۔

”دودھ کی قیمت“ کا بنیادی فنی عنصر بھی IRONY ہے جو ان سب کہانیوں میں قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے، اور جس نے ”کفن“ کو لافانی بنا دیا ہے۔ بات صرف ٹیکنیک کی نہیں، ”کفن“ کے بعض بول تک پہلے کی کہانیوں میں مل جاتے ہیں۔ ”کفن“ کے خاتمے کے بول ”ٹھگنی کیوں نینا جھمکائے۔۔۔“ اگنی سادھی میں پورے بھجن کی شکل میں موجود ہیں جسے پیانگ رات کو کھیت کی طرف جاتے ہوئے گاتا جاتا ہے۔ ”کفن“ میں نشر ناری کا ہے، اگنی سادھی میں یہ گانا چرس کی ترنگ میں ہوتا ہے،

”ٹھگنی کیوں نینا جھمکا دے
کدو کاٹ مردنگ بنا دے

نیبو کاٹ مجھرا
پانچ تردنی منگل گا دیں، نایچ بالم کھرا
روپا پہر کے روپ دکھاوے سونا پہر رچھاوے
گلے ڈال تلخی کی مالا تین لوک بھراوے
ٹھگنی۔۔۔۔۔“

”دودھ کی قیمت“ میں محاذوں کے زمیندار بابو ہمیش ناتھ کے گھر جب بچہ پیدا ہوتا ہے تو ساری دیکھ بھال گودڑ اور گودڑ کی بہو بھونگی کرتے ہیں جو دراصل اچھوت ہیں۔ بھونگی دانی بھی تھی اور دودھ پلائی بھی چونکہ مالکن کو دودھ نہیں ہوا تھا بھونگی کا دودھ ہمیش بابو کا بچہ پیتا ہے اور بھونگی اپنا تین مہینے کا بچہ باہر کے دودھ پر پالتی ہے۔ پریم چند طنز کرتے ہیں کہ ”بیماری مجبوری کی بات اور ہے، اس میں کپڑے پہن لیتے ہیں، کچھ سی کھا لیتے ہیں لیکن اچھے ہو جانے پر اصول کی پابندی تو کرنی ہی ہوتی ہے۔ گویا دھرم بدلتا رہتا ہے، کبھی کچھ کبھی کچھ۔ راجا کا دھرم الگ، پر جا کا دھرم الگ، امیر کا دھرم الگ، غریب کا دھرم الگ۔ امیر جس کے ساتھ چاہیں کھائیں جس کے ساتھ چاہیں اڑائیں، ان کے لیے کوئی بندھن نہیں۔ بندھن تو دوسروں کے لیے ہیں۔“ پلیگ کے زور میں گودڑ مر جاتا ہے۔ بھونگی ایک دن ہمیش ناتھ کے گھر کا پرنا رصاف کرتے کرتے کالے سانپ کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس کا بیٹا منگل جسے ماں کا دودھ نصیب نہیں ہوا تھا، اور جو ہمیش بابو کے بیٹے سریش کے سامنے پدی سا لگتا تھا، اب ان کے دروازے پر منڈلاتا رہتا ہے اور گھر کی جھوٹن پر پلتا ہے۔ مکان کے سامنے نیم کے

پیڑ کے نیچے منگل کا ڈیرا ہے :

”ایک پھٹا سا ٹاٹ کا ٹکڑا“ دوسٹی کے سکورے اور ایک دھوتی جو سریش بابو کی اُترن تھی۔ جاڑا، گرمی، برسات ہر موسم میں یہ جگہ ایک سی آرام دہ تھی۔“

منگل کا کوئی دوست تھا تو ایک کتا، جو اپنے ساتھیوں سے عاجز آکر منگل کی پناہ میں آگیا تھا۔ دونوں ایک ہی کھانا کھاتے اور ایک ہی ٹاٹ پر سوتے تھے۔ پریم چند کی کہانیوں میں کتے، بیل، گائے اور دوسرے جانور بے وجہ نہیں آتے۔ ان کرداروں کی مدد سے وہ انسان کی اس خود غرضانہ بہیمیت کو نگاہ کر کے دکھاتے ہیں جس نے اُسے جانوروں سے بھی پست کر دیا ہے۔ IRONY میں متضاد اور ملتے جلتے رویوں کو ابھارا جاتا ہے۔ یہ چوٹ دیکھیے :

”گاؤں کے دھرماتما لوگ ہمیشہ بابو کی اس فیاضی پر تعجب کرتے تھے۔“

ٹھیک دروازے کے سامنے، پچاس ہاتھ فاصلہ نہ ہوگا، منگل کا پرٹا رہنا انھیں دھرم کے خلاف لگتا تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ بھنگی کو بھی بھگوان ہی نے پیدا کیا ہے لیکن سماج کی مریدا بھی کوئی چیز ہے۔“

ایک دن سریش ترس کھا کر منگل کو کھیل سوار سوار میں شریک کرتا ہے کیونکہ کھیل میں چھوٹا چھوٹا کون دیکھنے آتا ہے۔ لیکن منگل پوچھتا ہے ”میں ہمیشہ گھوڑا ہی رہوں گا یا کبھی سواری بھی کروں گا۔“ منگل کی ماں نے لاکھ سریش کو اپنا دودھ پلا کر پالا ہو لیکن بھنگی کے بیٹے کو سریش کیوں اپنی پیٹھ پر بٹھاتا۔ منگل کو زبردستی پکڑا اور گھوڑا بنایا جاتا ہے، جھگڑا ہونا ہی تھا، مالکن کو معلوم ہوتا ہے تو جی بھر کے ڈانٹتی ہے اور نیم کے نیچے جو جھاؤ تھا، وہاں سے بھی نکال دیتی ہے۔ منگل اپنے سکورے اٹھاتا ہے ٹاٹ کا ٹکڑا بغل میں دباتا ہے اور دھوتی کندھے پر رکھ کر روتا ہوا وہاں سے چلا جاتا ہے یہی سوچتے ہوئے ”یہاں کبھی نہیں آئے گا، یہی تو ہوگا کہ بھوکوں مر جائے گا“ لیکن شام ہوتے ہی جیسے جیسے بھوک چمکتی ہے، ذلت کا احساس ویسے ویسے معدوم ہوتا جاتا ہے۔ کتا تو بہر حال جانور ہے۔ غریب منگل کی حالت اس سے مختلف نہیں۔ دونوں پھر اُسی دروازے پر جانے، پتلیں چاٹنے اور جھوٹن کھانے پر مجبور ہیں۔ منگل اندھیرے میں دبک کے کھڑا ہو گیا۔ اتنے میں ایک کھار جھوٹن کا تھاں ہاتھ میں لینے نکلا، اب دونوں سے صبر نہ ہو سکتا تھا۔ منگل اندھیرے سے نکل کر روشنی میں آگیا۔ کتا تو پہلے ہی روشنی میں تھا۔ ”لے لے“ میں پھینکنے جا رہا تھا۔ ”منگل اور کتا وہیں نیم کے نیچے جھوٹن کھانے لگے۔“

منگل ایک ہاتھ سے کتے کا سر سہلاتا جاتا تھا اور کتہا دم ہلاتا جاتا تھا۔ یہ ہے دودھ کی وہ قیمت جسے کوئی چکا نہیں سکتا۔

”شطرنج کے کھلاڑی“ میں جو گہری درد مندی ہے، وہ تو سقیمہ جیت رے کی زد میں آکر دو آتشہ ہو چکی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ کہانی کے متن میں، ’انتزاع سلطنت اودھ کے بارے میں صرف چند جملے ملتے ہیں:

”چار کا گجرنج ہی رہا تھا کہ فوج کی واپسی کی آہٹ ہوئی۔ نواب واجد علی شاہ پکڑ لیے گئے تھے اور فوج انہیں نامعلوم مقام پر لیے جا رہی تھی۔ شہر میں نہ کوئی ہل چل تھی نہ مار کاٹ۔ یہاں تک کہ کسی جانباز نے ایک نظرہ خون بھی نہ بہایا۔ نواب گھر سے اسی طرح رخصت ہوئے جیسے لڑکی روٹی پیٹتی سسرال جاتی ہے۔ بیگمیں روئیں، نواب روئے، مائیں، مغلانیاں روئیں اور بس سلطنت کا خاتمہ ہو گیا۔“

لیکن پورے افسانے میں اس تاریخی اور تہذیبی المیے کی دردناک پرچھائیاں لہراتی ہوئی نظر آتی ہیں ”کفن“ کی طرح اس کہانی کی بنیادی تکنیک بھی IRONIC طرز یہ ہے اور گھیسو اور مادھو کی طرح مرزا سجاد علی اور میر روشن علی بھی کھوکھلے ہو چکے ہیں۔ وہاں انسان DEBASE ہو چکا ہے تو یہاں وہ از کار رفتگی کی انتہا کو پہنچ کے بے وقعت ہو چکا ہے۔ اس میں SARDONIC لہر بھی ہے یعنی تمام ہندوستانی رجواڑے، غیر ملکی سامراجی نظام کی بساط پر شطرنج کے مہروں سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے تھے، اور معاشرے کی حالت یہ تھی:

”صبح سویرے دونوں دوست ناشتہ کر کے بساط بچھا کر بیٹھ جاتے تھے۔ مہرے سچ جاتے اور لڑائی کے داؤ پیچ ہونے لگتے۔ پھر خبر نہ ہوتی تھی کہ کب دوپہر ہوئی کب شام۔ گھر کے اندر سے بار بار بلایا جاتا کہ ”کھانا تیار ہے“ یہاں سے جواب ملتا ”چلو آتے ہیں، دسترخوان بچھو آؤ“ یہاں تک کہ باورچی مجبور ہو کر کمرے ہی میں کھانا رکھ جاتا تھا اور دونوں دوست دونوں کام ساتھ ساتھ کرتے تھے۔“

اس زوال آمادہ معاشرے میں حرم کی جو حالت تھی، پریم چند نے اس کی قلمی متضاد کیفیتوں اور کرداروں کو ابھار کر کھولی ہے۔ ایک واقعہ تو وہ ہے جب مرزا سجاد علی کی بیگم دردِ دہر کے

بہانے سے مرزا صاحب کو اندر بلاتی ہیں، ان کے پیچھے میر صاحب حسب ضرورت دو چار
 مہرے تبدیل کر دیتے ہیں اور اپنی صفائی جتانے کے لیے باہر چوتھے پر چیل قدمی فرلنے
 لگتے ہیں۔ بیگم صاحبہ غصے میں تو بھٹکتی ہی، وہ اندر پہنچ کر بازی الٹ دیتی ہیں اور مہرے
 پھینک دیتی ہیں۔ ان بیگم میں زندگی باقی ہے۔ دوسری طرف میر صاحب کی بیگم ہیں جنہیں
 میر صاحب کا گھر سے دور رہنا ہی راس آتا ہے۔ وہ ان کے شطرنج کھیلنے کا گلہ نہیں کرتیں
 بلکہ کبھی کبھی انہیں دیر ہو جاتی ہے تو انہیں یاد دلادیتی ہیں۔ لیکن مرزا کے یہاں سے
 نکالے جانے کے بعد جب بساط میر صاحب کے گھر جنے لگتی ہے تو میر صاحب کی دائمی
 موجودگی سے بیگم صاحبہ کی آزادی میں ہرج واقع ہوتا ہے۔ آخر وہ سازش کرتی ہیں
 اور بادشاہی فوج کا گھڑ سوار افسر میر صاحب کا نام پوچھتا ہوا آ پہنچتا ہے۔ اس طلبی سے
 میر صاحب کے ہوش اڑ جاتے ہیں کیونکہ ”حضور میں طلبی سے خدشہ ہے، کہ شاید
 کہیں مورچہ پر جانا پڑا تو بے موت مریں گے“ دونوں دوستوں میں یہ بھڑکتی ہے کہ گھر پر
 مت ملو۔ اس کے بعد سے گوشتی کے پاس کسی ویرانے میں نقشہ جنے لگتا ہے، ادھر بیگم
 بہرہ پر سوار کی پیٹھ ٹھونکتی ہیں اور چھپ چھپ کر داد عیش دینے لگتی ہیں۔ پریم چند
 کی فن کارانہ چابک دستی آخری منظر میں اپنے کمال پر ملتی ہے۔ اور طنز کا نثر اس سیاسی
 اور معاشرتی زوال کی ہتھ میں اتر جاتا ہے۔ IRONY میں الفاظ کے اصل معنی سے بالکل
 الٹے مراد لیے جاتے ہیں، تو طنز کی جمالیاتی معنویت کھلتی ہے: دونوں دوست بخل میں چھوٹی
 سی دری دبائے، ڈبے میں گلوریاں لیے، گوشتی پار ایک پرانی ویران مسجد میں جا بیٹھتے۔
 راستے میں چلم، تنباکو لیتے، پھر انہیں دین دنیا کی فکر نہ رہتی۔ کشت، شہ، مات کے سوا ان
 کے منہ سے کوئی اور کلمہ نہ نکلتا۔ معنویت کو شدت عطا کرنے کے لیے پریم چند محض اشناوتاً
 اس سیاسی کھیل کا ہلکا سا ذکر کر دیتے ہیں جو انگریز کھیل رہا تھا، جس میں شہ سامراج کی
 تھی اور مات ہندوستان کی۔ اس لحاظ سے یہ کہانی ”کنن“ اور ”پوس کی رات“ کی طرح
 کفایت لفظی سے بھی متصف ہے جس کا پریم چند اکثر و بیشتر زیادہ خیال نہیں رکھتے۔ دونوں
 دوست کھڑکی میں بیٹھے بازی کھیل رہے ہیں، اچانک کمپنی کی فوج سامنے سے آتی ہوئی
 دکھائی دیتی ہے مرزا صاحب بار بار انگریزی فوج کی دہائی دیتے ہیں، لیکن میر صاحب
 کو سوائے شطرنج کے کسی چیز کا ہوش نہیں۔

مرزا: آپ بڑے بیدرد ہیں واللہ ایسا حادثہ جانکاہ دیکھ کر آپ کو صدمہ نہیں ہوتا! ہائے غریب و اجد علی شاہ —

میر: پہلے اپنے بادشاہ کی جان بچائیے پھر نواب صاحب کا ماتم کیجیے گا۔ یہ کشت اور یہ بات۔ لانا ہاتھ۔“

اس کے بعد پریم چند نے صرف اتنا لکھا ہے :
”نواب کو لیے ہوئے فوج سامنے سے نکل گئی۔“

آخر شام ہو جاتی ہے۔ سلطنت اودھ پر سورج غروب ہو چکا ہے۔ مسجد کے کھنڈروں میں چمگادڑوں نے چیخنا شروع کیا۔ ابا بیلین آکر اپنے گھوٹسلوں سے چمٹیں۔ اور دونوں کھلاڑی بازی پر ڈٹے ہوئے تھے۔ گویا دو خون کے پیاسے موت کی بازی کھیل رہے ہوں۔“ یہ موت کی بازی شخصی بھی ہے، سماجی بھی، سیاسی بھی اور تاریخی بھی۔ اس سارے حصے میں شدت سے طنزیہ تکنیک برتی گئی ہے۔ ان میں لفظ صرف لفظ نہیں، ایک سماجی زوال اور تاریخی المیے کا اشاریہ ہیں۔ ان میں وہ معنیاتی تہہ داری اور گہری تخلیقیت ہے جو کسی بھی سچائی کو فن کی سطح پر لافانی کر دیتی ہے۔ دونوں بار بار چالیں چلتے ہیں، بدلتے ہیں، لیکن بازی تو مات ہو ہی چکی ہے، آخر تو شکار ہوتی ہے، تکرار بڑھتی ہے۔ معاملہ باپ دادا کی عزت آبرو تک پہنچتا ہے۔ زنگ خوردہ تلواریں نکل آتی ہیں۔ دونوں پینترے بدلتے ہیں، چھپا چھپ کی آواز آتی ہے، دونوں زخم کھا کر گرتے ہیں اور تڑپ تڑپ کر جان دے دیتے ہیں۔ اس عبرت ناک منظر کی تہہ میں ایک شدید کرب اور روح فضا طرز ہے:

”اپنے بادشاہ کے لیے جن کی آنکھوں سے ایک بوند آنسو کی نہ گری انھیں دونوں آدمیوں نے شطرنج کے وزیر کی حفاظت کے لیے جان دے دی۔ اندھیرا ہو گیا تھا۔ بازی نکھی ہوئی تھی۔ دونوں بادشاہ اپنے اپنے تخت پر رونق افروز تھے۔۔۔ چاروں طرف سناٹے کا عالم تھا۔ کھنڈر کی بوسیدہ دیواریں، خستہ کنگورے اور مینار ان لاشوں کو دیکھتے تھے اور سر دھنتے تھے۔“

کون نہیں جانتا کہ ان لاشوں میں اور وسط انیسویں صدی کے ہندوستانی معاشرے میں کیسا گہرا معنوی رشتہ ہے، یا کھنڈر کی بوسیدہ دیواریں اور شکستہ کنگورے اور مینار کیا لڑکھڑاتی ہوئی اور معدوم ہوئی مغلیہ سلطنت کی یاد نہیں دلاتے؟ یا جو بادشاہ

اپنے اپنے تخت پر رونق افروز تھے "کیا وہ کاٹھ کے مہرے نہیں تھے؟" شطرنج کے وزیر اور جانِ عالم میں جو تطبیق کی گئی ہے، وہ شدید طور پر جتنی دردناک ہے، اتنی ہی طنزیہ بھی ہے، اور یہی اس فن پارے کی کامیابی کی دلیل ہے۔ "اندھیرا" غروب کی علامت ہے۔ کہانی کے آخر میں "بازی" نات ہو چکی ہے لیکن "بساط" بھی "رہتی" ہے۔ یہ زندگی کی بساط ہے جس پر بازی مات ہو کے بھی مات نہیں ہوتی اور جس پر ہار جیت کا کھیل برابر جاری رہتا ہے۔

یہ ساری بحث "پوس کی رات" کے ذکر کے بغیر ناممکن رہے گی۔ اس کہانی میں بھی پریم چند نے ایک بڑی دردناک صورت حال کو سفاکانہ معروضیت کے ساتھ پیش کیا ہے اور زمیندار بنی کے لگائے ہوئے گھاؤ کو طنز کے نشتر سے کریدا ہے۔ یہ کہانی بھی IRONY کی سطح پر سانس لیتی ہے۔ پلاٹ کی تعمیر اور مکالموں کو ایک کے بعد ایک بٹنا ہی اس طرح کیا ہے کہ ایسی صورت حال سامنے آئے جو بنیادی طور پر طنزیہ ہو، لیکن اس سے پیدا ہونے والا تاثر انسان کی بے بسی اور مجبوری کے درد سے دل کو تڑپا دے شروع میں ہلکو جس طرح اپنی بیوی کو ڈانٹ ڈپٹ کے اور پہلا پھسلا کے کبیل کے لیے جمع کیے ہوئے تین روپے شہنا کو دے دیتا ہے، پوس کی کڑکڑاتی سردی روح کو وہیں سے جھکڑنے لگتی ہے۔ ہلکو جس طرح بار بار مہنتی سے خوشامدانہ لہجے میں بات کرتا ہے اور مہنتی جس طرح چمک کے بولتی ہے اور شدت آمیز رویہ اپناتی ہے، اس سے "بلیدان" میں گردھار کی بیوی (دھما، اکا، اور گودان) کی دھنیا کی یاد تازہ ہو جاتی ہے جو اپنے تیز طرار لہجے سے سماج کے استحصالی طبقوں کو برہنہ کر دیتی ہیں۔ کیا یہ واقعہ نہیں کہ پریم چند کے کرداروں میں اگر کہیں جان دکھائی دیتی ہے تو صرف عورتوں میں۔ نا انصافیوں سے لڑنے کی کسی میں سکت ہے تو عورتوں میں، یا احتجاج یا سنگھرش کا کوندا لیکتا ہے تو انھیں کرداروں میں جو اگرچہ حیاتیاتی طور پر کمزور ہیں، لیکن ان کے اندر کے انسان نے ابھی دم نہیں توڑا، یا حالات کے جبر نے انھیں ابھی پاش پاش نہیں کیا:

"میں کہتی ہوں تم کھیتی کیوں نہیں چھوڑ دیتے۔ مر مر کر کام کرو، پیداوار ہو تو اس سے باقی ادا کرو، چلو چھٹی ہوئی۔ باقی چکانے کے لیے ہی تو ہمارا جنم ہوا ہے۔ میں روپیہ نہ دوں گی، نہ دوں گی۔"

”تو کیا گالیاں کھاؤں؟“

”گالی کیوں دے گا، کیا اس کا راج ہے“

آخر میں بھی وہ اسی دلو لے سے کہتی ہے: ”میں اس کھیت کا لگان نہ دوں گی۔ کہے دیتی ہوں کہ جینے کے لیے کھیتی کرتے ہیں، مرنے کے لیے نہیں۔“ ”کتے کی کہانی“ والا کتابچہ ”دودھ کی قیمت“ میں منگل کی رفاقت کا دم بھرتا ہے، اور ”بوڑھی کاکی“ میں لاڈلی کی تشفی کا باعث ہوتا ہے، وہی کتاب کو کے کھیت پر اس کا واحد حامی و مددگار ہے۔ ایک ایسی اندھیری رات میں جب آسمان پر تارے بھی ٹھٹھکے ہوئے معلوم ہوتے ہیں، ہلکو اپنے کھیت کے کنارے بالنس کے کھٹولے پر پرانی گاڑھے کی چادر اوڑھے ہوئے کانپ رہا ہے، کھٹولے کے نیچے اس کا ساکتی کتابچہ اپنیٹ میں منہ ڈالے، سردی سے کون، کون کر رہا ہے۔ پچھو! ہوا جسم چیرے دیتی ہے دونوں میں سے کسی کو نیند نہیں آتی:

”ہلکو اٹھا اور گڑھے میں سے ذرا سی آگ نکال کر چلم بھری۔ جبرابھی اٹھ بیٹھا۔ ہلکو نے چلم پیتے ہوئے کہا ”پیے گا چلم؟“ جاڑا تو کیا جاتا ہے ہاں ذرا من بہل جاتا ہے۔“

پریم چند کی کہانیوں میں انسان اور جانور کے رشتوں کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے جو پریم چند کی کئی کہانیوں میں ملتا ہے۔ ایسے موقع پر گفتگو نموشی کی زبان سے ہوتی ہے لیکن ربط ذہنی اور تکلم COMMUNICATION مکمل ہے۔ ہلکو کو جب کسی طرح نیند نہیں آتی تو جبرابھی اٹھاتا ہے اور اس کے سر کو تھپ تھپا کر اسے اپنی گود میں سلا لیتا ہے۔

”کتے کے جسم سے معلوم نہیں کیسی بدبو آرہی تھی، پر اسے اپنی گود سے چٹائے ہوئے ایسا سکھ معلوم ہوتا تھا جو ادھر مہینوں سے اُسے نہ ملا تھا۔“

یہاں اس وضاحت کی ضرورت نہ تھی کہ ”وہ (ہلکو) اپنی غریبی سے پریشان تھا جس کی وجہ سے وہ اس حالت کو پہنچ گیا تھا۔“ پریم چند کا کچھ ٹھیک نہیں، اعلیٰ سے اعلیٰ کہانی میں بھی اکاؤ کا کمزور جملہ ان کے قلم سے نکل سکتا ہے۔

سردی بڑھتی ہے اور ابھی پہر رات باقی ہے تو ہلکو کھیت سے تھوڑے فاصلے پر ایک باغ سے سوکھی پتیاں بھرتا ہے اور لاڈ روشن کرتا ہے۔ آگ کی لپٹیں درخت کے پتوں کو چھو چھو کر بھاگنے لگتی ہیں تاریکی کے انتہا سمندر میں آگ تاپتے تاپتے آخر وہ

دونوں پاؤں پھیلا دیتا ہے۔ آخری منظر میں پتیاں جل چکی ہیں، باغچے میں پھر اندھیرا ہے، ہلکو گرم راکھ کے پاس بیٹھا ہے، پر جیسے جیسے سردی بڑھتی جاتی ہے اُسے سستی دبائے لیتی ہے۔ دفعتاً جبراز در زدر سے بھونکنے لگتا ہے اور کھیت کی طرف بھاگتا ہے۔ ہلکو کو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جانوروں کا غول کھیت میں گھس آیا۔ کودنے، دوڑنے اور چرنے کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ پر ہلکو دل کو تسلی دیتے ہوئے کہتا ہے ”نہیں جبراز کے ہوتے ہوئے کوئی جانور کھیت میں نہیں آ سکتا۔ مجھے وہم ہو رہا ہے۔“ جبراز بھونکتا رہتا ہے۔ اس کے پاس نہیں آتا۔ جانوروں کے چرنے کی آوازیں آتی رہتی ہیں۔ پر ہلکو اپنی جگہ سے نہیں ہلتا۔

”کیسا گرمایا ہوا مزے سے بیٹھا تھا، اپنی جگہ سے نہ ہلا۔ بالآخر اسی راکھ کے پاس زمین پر وہ چادر اوڑھ کر سو گیا۔“

یوں صورت حال کی IRONY پوری طرح نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے اور درد میں ڈوبے ہوئے طنز کے تناگوں سے پریم چند آخری منظر یوں بنتے ہیں:

”سویرے جب اس کی آنکھ کھلی تو دیکھا چاروں طرف دھوپ پھیل گئی تھی اور مٹی کھڑی کہہ رہی تھی ”تم کہاں آکر مر گئے، ادھر سارا کھیت چوٹ ہو گیا۔“

ہلکو نے اُٹھ کر کہا ”کیا تو کھیت سے ہو کر آرہی ہے؟“

مٹی بولی ”ہاں“ سارے کھیت کا ستیاناس ہو گیا۔ بھلا ایسا بھی کوئی سوتا ہے؟“ ہلکو نے بہانہ کیا ”میں مرتے مرتے بچا، تجھے کھیت کی پڑی ہے۔“

پیٹ میں ایسا درد اٹھ اٹھا تھا کہ میں ہی جانتا ہوں۔“

جبرامندیا کے نیچے چت پڑا تھا۔

”جبرابھی تک سویا ہوا ہے، اتنا تو کبھی نہ سویا تھا۔“

جانور کی نجات آسان ہے، انسان کی مشکل۔ جبرانے تو جان کی بازی لگائی اور حق ادا کر کے سو گیا۔ یہ انسان ہی کا مقدر ہے کہ ظلم، کینگی، لالچ، خود غرضی اور منافع خوری کی چکی میں پستما ہے اور اس سے ٹکر لیتا ہے، کبھی جیت ہوتی ہے کبھی مات۔ کبھی الاؤ جلاتا ہے، اندھیرے میں روشنی کرتا ہے، جسم گرماتا ہے، سردی سے مسلسل لڑتا ہے اور اس پر فتح پاتا ہے، لیکن جسم کی گرمی سے چت بھی ہو جاتا ہے۔ بڑی سے بڑی جدوجہد

یا لڑائی میں ایک لمحہ ایسا آسکتا ہے جب انسان جو طاقت اور کمزوری یا حوصلے اور ہزولی کا ملا جلا مرقع ہے، سپردِ آل دیتا ہے اور موت کو سر سے گزرنے دیتا ہے۔ انسان کی زندگی میں گرمی اور سردی، اندھیرے اور روشنی اور زندگی اور موت میں یہ تاک جھانک یوں ہی جاری ہے۔ فصل اگانے، اُسے پال پوس کر بڑا کرنے کے بعد جب یہ پک چکی ہے اور کٹنے کو تیار ہے، اسے اپنی آنکھوں کے سامنے برباد ہوتے دیکھنا اور کچھ نہ کر سکتا ایک ایسی دردناک طنز یہ صورت حال ہے جو حالات کے جبر کو بے نقاب کر دیتی ہے۔ پریم چند کی درد مندی اور انسان دوستی وہاں زیادہ کامیاب ہے جہاں انھوں نے بالواسطہ طور پر پلاٹ کو ایسی صورت حال سے تعبیر کیا ہے جو IRONY کا عنصر رکھتی ہو اور کرداروں کے بڑاؤ اور عمل کو طنز کے تیروں سے زبان دی ہو۔

ان چند افسانوں کے ذکر سے اتنا تو ثابت ہو ہی جاتا ہے کہ پریم چند انسانی نفسیات کا شعور رکھتے تھے۔ ان کے پاس صرف ایک درد مند اور انسان دوست دل ہی نہیں حقیقت کو پہچاننے والی نظر اور اسے بیان کرنے والا قلم بھی تھا۔ سچا فن کار جس طرح حقیقت کی بازیافت کرتا ہے، تخیل کی سطح پر اس سے جس طرح چراغ روشن کرتا ہے اور گزراں حقیقت کی تقلیب کر کے اسے جس طرح فن کارانہ چابکدستی سے تخلیقی سطح پر زندہ جاوید کر دیتا ہے، پریم چند کے یہاں اس کی مثالوں کی کمی نہیں۔ وہ اخلاقیات اور جذبات سے ہٹ کر بھی دیکھ سکتے تھے۔ انھوں نے حق و انصاف، عدل و شجاعت، دھرم کرم اور سماج سیوا کے جو آدرش تراشے ہیں، انھیں بعض جگہ اپنے ہی کرداروں کے ہاتھوں ریزہ ریزہ ہوتے ہوئے بھی دکھایا ہے۔ اس کے لیے جس فن کارانہ ہمت اور بے دردی کی ضرورت ہے، وہ بھی ان میں تھی۔ انھوں نے بے لاگ حقیقت نگاری بھی کی، گہرے طنز۔ سے بھی کام لیا اور نہایت سفاکی اور بے رحمی سے IRONY کی تعبیر و تشکیل کا حق بھی ادا کیا۔ تاہم اُن کی ابتدائی اور بہت سی بعد کی کاوشوں کا غالب رجحان اخلاقی اور اصلاح پسندانہ ہے، اس الزام سے پریم چند کس طرح بری قرار دیے جاسکتے ہیں؟ اس مضمون کے شروع میں ہم نے پریم چند کے بارے میں شرت بابو کی رائے نقل کی تھی۔ شرت بابو کو بنگالی میں نفسیات کی ترجمانی اور سماجی حقیقت نگاری کی جو روایت ملی تھی، وہ خاصی دقیق تھی پریم چند اتنے خوش نصیب نہیں تھے۔ انھوں نے خود زمین صاف کی، خود بیج ڈالا اور خود فصل اگائی

ہندی اردو دونوں زبانوں میں ناول اور افسانے کا یہی حال تھا۔ داستانوں اور شرر و سرشار و نذیر احمد کے بعد یہ بہت بڑا قدم تھا۔ اتنا بڑا قدم جس کے تین ڈگ میں وامن نے ساری سرشتی ناپ لی تھی۔ پریم چند کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ انھوں نے ایک پوری نئی کائنات کو، ایک بالکل نئے انسان کو اردو ہندی فکشن میں داخل کیا۔ ہاں وہ اتنے بڑے انقلابی نہیں تھے کہ کسی سطح پر کوئی سمجھوتا نہ کرتے۔ انھوں نے دھیرے دھیرے چلنا سیکھا تھا، اُن کی اخلاقیات متوسط طبقے کی اخلاقیات تھی، چنانچہ اس کی مہر اُن کی تخلیقات پر لگنی ہی تھی۔ شاید اس سے بچنا اُن کے لیے ممکن بھی نہ تھا۔ وہ جنوں اور پیروں کے قصوں سے دھرتی کی کوکھ، کھیت کھلیان، جھونپڑی اور منڈیا تک آئے تھے، اور شہزادے شہزادیوں سے غریب، نادار، مفلس اور بے سہارا، ہل جوتنے اور مزدوری کرنے والے، پھٹی چادر پہن کر گزر بسر کرنے والے انسانوں اور ہاتھ چاٹنے اور ساتھ نباہنے والے جانوروں تک آئے تھے۔ اس عہد میں اس سے زیادہ جو کچھ لینا اُن کی تو کیا، اردو ہندی میں شاید کسی دوسرے کے بس کی بات بھی نہ تھی۔ پریم چند نے ساری زندگی راہ کے کانٹے نکالنے میں گزاری۔ اردو کی بھی خدمت کی اور ہندی کی بھی۔ ہندی میں لکھا تو اردو میں بھی ساتھ ساتھ شائع کیا۔ بعد میں آنے والوں نے جن بنیادوں پر اردو ہندی افسانے اور ناول کا ایوان تعمیر کیا ہے، وہ بنیادیں پریم چند ہی کی رکھی ہوئی ہیں۔ پریم چند کا ذہنی، فکری اور فنی ارتقا برابر جاری رہا۔ وہ داستان کی فضا سے نکل کر شجاعت و مردانگی کی راجپوتی فضا میں آئے اور پھر اس سے بھی آگے قدم بڑھا کر انھوں نے وطن کے درد کو سمجھا، تحریک آزادی کی تڑپ بھی محسوس کی، اور انسان کو بھی پہچاننا سیکھا۔ اس میں انھوں نے پچھلے آدرشوں سے بھی مدد لی، گاندھی واد کو بھی آزمایا اور اشتراکیت کا بھی سہارا لیا۔ لیکن ایک سچے فن کار کی طرح وہ آگے بڑھنا، رد و قبول کرنا اور ٹھکرانا اور اپنا جانتے تھے۔ اپنے اس حق سے وہ کبھی دست بردار نہیں ہوئے، ان کے فن کی سب سے بڑی سچائی یہ ہے کہ انھوں نے ہمیشہ اپنے آپ کو OUTGROW کیا اور اپنے تخلیقی سفر کے دوران وہ کبھی کسی ایک نقطے یا دائرے کے اسیر نہیں رہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ اگر عمر نے اُن سے وفا کی ہوتی تو اپنے آئندہ تخلیقی سفر میں کیا ”کفن“ کی معروضیت کے بعد وہ رومانی انقلابیت کے پیروں سے پرواز کرتے یا کھر در کی حقیقت پسندی کا حق ادا کرتے؟



پریم چند کی تعین قدر کا مسئلہ

اردو میں پریم چند کے بارے میں جو تنقید ملتی ہے، وہ اتنی غیر واقع 'محدود اور تعمیم زدہ ہے کہ ان کے فنی شعور کی ماہیت اور اندازیت کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کی جاسکتی۔ ان کی عظمت کا ذکر تو بار بار ہوا ہے لیکن ان کی عظمت کے اصلی سرکات یا اسباب کی نشاندہی کی گئی ہے نہ اس کا تعین کیا گیا ہے، جو چند اسباب بار بار دہرائے گئے ہیں، وہ اتنے غیر فنی، سطحی اور بودے ہیں کہ ان کی فن کارانہ حیثیت ہی مشکوک ہونے لگتی ہے۔ مثلاً یہ لکھا گیا ہے کہ پریم چند گاؤں میں پیدا ہوئے ہیں، انھوں نے افلاس زدہ زندگی گزار کی ہے اس لیے ہندوستانی دیہات کی سچی تصویر کشی کرنے پر قادر ہیں، یہ بات بھی بار بار کہی گئی ہے کہ پریم چند نے حقیقت نگاری کی روایت قائم کی۔ سردار جعفری نے لکھا ہے کہ پریم چند سے ہی حقیقت نگاری کی بنیاد پڑ گئی ہے، یہ دونوں باتیں اتنی تکرار اور شدت سے کہی جا رہی ہیں کہ کبھی کبھی یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ ہندو پریم چند کا قصر عظمت ان ہی دو باتوں پر مبنی ہو گا، حالانکہ امر واقعہ یہ ہے کہ یہ باتیں فن کار کی ذہنی پرداخت میں اپنا حصہ ادا کرتی ہیں، مگر اس کی عظمت کا موجب نہیں ہو سکتیں۔ فن کار کا گرد و پیش کے ماحول سے قریبی اور گہرا رابطہ پیدا کرنے کا رویہ اس کی ذہنی الحسی، تاثیر پذیری اور گہرے مشاہدے کو ظاہر تو کرتا ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ ماحول کے حالات و واقعات کا خود کار ترسیلی آلہ بن کے رہ جاتا ہے، یہ کام سان کا کوئی دوسرا کہن مثلاً مورخ، صحافی یا ماہر سماجیات بہتر طریقے سے انجام دے سکتا ہے۔ فن کار اپنے ماحول کا پروژہ ہونے کے باوجود تخلیقی سطح پر اس سے اپنا رشتہ منقطع کرتا ہے، اس کے فن میں نمود کرنے والے واقعات یا کردار حقیقی ماحول سے عدم تعلق کی بنا پر ہی اپنے فنی وجود کی عیسائی کا احساس دلاتے ہیں۔ اس لیے پریم چند کا دیہاتی ماحول کے قریب رہ کر اس کی ہو ہو تصویر کشی

کرنار جیسا کہ انھوں نے اکثر افسانوں میں کیا ہے، اُن کی عظمت کا سبب قرار نہیں دیا جاسکتا۔ جن افسانوں میں انھوں نے کسان، مزدور، سیٹھ، ساہوکار، دفتری، سادھو، شوہر، بیوی، یا ڈاکٹر کی ایسی تصویریں اُبھاری ہیں جو بے کم و کاست حقیقی ہیں، اُن کے نمائندہ افسانے قرار نہیں دیے جاسکتے۔

اس بات پر بھی غور کیجیے کہ چونکہ اپنے عہد کے سیاسی، سماجی یا تہذیبی حالات کی من و عن عکاسی فن کار کے ذہن کو معاشرت کی حد بندیوں میں اسیر کرتی ہے، اس لیے پریم چند کے یہاں صرف اپنے عہد اور ماحول سے وابستگی ہی کو اُن کی عظمت کا سنگ بنیاد قرار دینا کہاں تک صحیح ہے؟ آج کے دور میں، جبکہ بدلتے ہوئے سیاسی، سماجی اور صنعتی حالات کے تحت ملک کی دیہی زندگی خارجی اور باطنی اعتبار سے خاصی تغیر آشنا ہو گئی ہے، پریم چند کی کیا معنویت رہ جاتی ہے؟ ظاہر ہے کہ اُن کی تعینِ قدر کے لیے اسی نقطہ نظر یعنی وہ اپنی عصری زندگی کے ترجمان ہیں۔ پراصرار کرنے کا مطلب یہ ہے کہ ان کو عہدِ رفتہ کا ادیب سمجھا جائے۔

جہاں تک اُن کی حقیقت نگاری کا تعلق ہے، یہ بھی خارجی یا داخلی کسی اعتبار سے بھی اُن کے تخلیقی ذہن کی یافت و استحکام میں دستگیری نہیں کر سکتی، فن حقیقت نگاری سے وجود میں نہیں آتا؛ یہ دراصل، شخصی سطح پر تخلیقی سرجوش کی کیفیت میں حقیقت کی تشدید یا تقلیب کے تحت مشکل ہوتا ہے۔ یہ وہ تنقیدی تصور ہے جو اوپر سے لادا نہیں گیا ہے، بلکہ فن کے اعلیٰ اور زندہ نمونوں سے برآمد ہوا ہے۔ اسی نقطہ نظر سے دیکھیے تو پریم چند کے وہ افسانے جو حقیقت نگاری کے ضابطوں کے تحت لکھے گئے ہیں، اُن کی عظمت کو تو منوانے سے رہے، ان کی خلاقانہ قوت ہی کو دھندلا کرتے ہیں۔

قبل اس کے کہ ہم یہ دیکھیں کہ پریم چند کے فن یا ان کی عظمت کی تعینِ قدر کے مسئلے کا ممکنہ حل کیا ہے۔ یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ افسانہ کی منفی بھی تخلیقی اعتبار سے کم و بیش اُن ہی اصولوں اور ضابطوں کی مرہون ہے، جو شعر کے لیے لازمی ہیں۔ کلینتھ بروکس نے لکھا ہے ”شعر سے فکشن کی جانب جاتے ہوئے نقاد کو اپنے طریقوں میں بنیادی تبدیلیاں کرنے کی ضرورت نہیں۔“ افسانہ نگار بھی بنیادی طور پر ایک تخلیقی فن کار ہے، وہ بھی تخلیقی ذہن سے کام لے کر زندگی کے تجربات کو فنی شکل عطا کرتا ہے اور تکمیل یافتہ افسانہ نابدیدہ حقیقت کا انکشاف کرتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس کا دائرہ کاری یا ہیئت یا لسانی برتاؤ شاعر کے طریقہ کار سے مختلف

ہو سکتا ہے، لیکن منتہاے مقصد ایک ہی ہے۔ یعنی زندگی کی تخلیقی تشکیل۔ انسانے کے اس تخلیقی تفاعل کے پیش نظر پریم چند کے یہاں سینکڑوں انسانوں میں سے معدودے چند انسانے ہی ایسے ملیں گے جو ہمارے لیے لائق توجہ ہیں۔ ایسے انسانے تعداد میں کم ہی، مگر یہی گنے چنے انسانے پریم چند کی اہمیت کے نقوش روشن کر سکتے ہیں، اور یہی انسانے فائن کی آبرو ہیں۔

پریم چند کی عظمت کی تفہیم و تحسین کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ مثلاً یہ دیکھا جائے کہ ان کے فن میں عصریت سے ماورا ہو کر آفاقیت کے کیا امکانات ہیں۔ یا ان کے یہاں انسانے اور ناول دونوں میں موضوعات کی بقلموئی اور وسعت کی نشاندہی کی جائے، یا یہ دیکھا جائے کہ انھوں نے انسان کے اندرون میں اُنز کر کتنے اشعوری اور نفسیاتی واردات کا احاطہ کیا ہے۔ یہ سبھی عناصر فن کار کی عظمت کے تصور کو قائم کر سکتے ہیں، اور پریم چند کی تحریروں میں ان سب کی نہیں، تو ان میں سے بعض عناصر کی موجودگی کے بارے میں دریاہیں نہیں ہو سکتیں، مثلاً کے طور پر ان کے انسانوں میں سماج کے ہر طبقے خصوصاً نچلے اور متوسط طبقے کے کرداروں کی ریل پیل ہے۔ کسان، زمیندار، سیٹھ، ساہوکار، مہاجن، کلرک، تانگہ بان، وکیل، ماسٹر، پنڈت، سادھو، برہمن، چھار، مولوی، غرض سماج کا کونسا ذرہ ہے جو ان کی نظروں سے اوجھل ہے؟ ان سارے لوگوں کے ذہنی، معاشی اور سماجی مسائل ہیں، ان کے دکھ سکھ ان کے ظاہر و باطن کے وقوعات۔۔۔ ان سب سے اُن کی وابستگی اور اس وابستگی کے نتیجے میں مختلف النوع اور متضاد جذبات و احساسات کی روشن و غمر تفرات ہیں اُن کے ذہن کے غیر معمولی پھیلاؤ اور تاثیر پذیری کو ظاہر کرتی ہیں۔ تاہم اس عنصر (یا دیگر عناصر) کی اہمیت بنیادی طور پر اس فنی اصول سے مشروط ہے کہ فن خارجی حقیقت کی نہیں، بلکہ ایک ناریہ حقیقت کو خلق کرتا ہے، اور یہ فنی عمل اتنا واضح ہے کہ فن کا اکتشافی کردار مسلم ہو جاتا ہے، پریم چند نے ایسے انسانے (تعداد میں کم ہی)، لکھے ہیں، جو ایسے عناصر پر محیط ہیں، جو فن کے ایسے تصور سے منسلک ہیں۔ اس مختصر سے مقالے میں میری یہ کوشش ہوگی کہ ان عناصر کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کے تخلیقی ذہن کے تفاعل پر غور کیا جائے۔ میرا خیال ہے کہ اس طرح سے ان کی عظمت کی تعین قدر کے لیے بنیاد فراہم کرنے میں مدد ملے گی۔

تو پھر ہم کہاں سے ابتدا کریں؟

آئیے ہم یہ دیکھیں کہ پریم چند کے افسانوں میں بالعموم کیا ہوتا ہے۔ اُن کے یہاں واضح طور پر

موضوع کی برتری اور منصوبہ بندی کا احساس ملتا ہے، وہ زندگی یا سماج کے کسی مسئلے کو اپنا موضوع بناتا ہے، اور طے شدہ موضوع ہی افسانے کی تشکیل کے دوران اُن کے ذہن پر حاوی رہتا ہے۔ تقسیم وطن کے بعد بعض ایسے افسانے لکھے گئے جو موضوعیت کے شعوری برتاؤ سے انحراف کی مثال پیش کرتے ہیں اور سیال داخلی تجربے کی بازیافت کرتے ہیں۔ تاہم اس رجحان کے فروغ کا یہ مطلب نہیں کہ تقسیم سے پہلے کے افسانوں، جن میں روایتی انداز سے موضوع کا شعوری برتاؤ ملتا ہے، مسترد کیا جائے۔ ہم فن کار کے ان طریقوں یا ہتھیاروں سے تعرض نہیں کرتے جو وہ تکمیل فن کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ تنقیدی نقطہ نظر سے ہمیں تکمیل یافتہ فن سے ہی واسطہ رہتا ہے۔ کوئی شاعر غزل کہتے ہوئے ردیف و قافیہ سے اپنا تخلیقی سفر شروع کرتا ہے، یا ردیف و قافیہ کو داخلی تجربے کا تابع کرتا ہے، یہ تخلیقی عمل کی باتیں ہیں۔ ہمارے لیے مطلب کی بات یہ ہے کہ تکمیل شدہ غزل کو پرکھیں، اسی طرح افسانہ میں دیکھنا یہ ہے کہ یہ تخلیقیت کا حق ادا کرتا ہے یا نہیں۔ پریم چند کے بیسیوں ایسے افسانے ہیں، جن پر موضوع حاوی ہے۔ وہ سماجی برائیوں، طبقاتی نظام کی خرابیوں، انسانی اعمال کے نتائج و عواقب اور نفسیاتی محرومیوں کو افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔ یوں تو وہ چابکدستی سے کردار و واقعہ سے بھی مدد لیتے ہیں اور قصہ پن کی چاشنی سے بھی کام لیتے ہیں، لیکن وہ افسانہ بن پاتے ہیں؛ ایسے افسانوں میں وہ واضح، معین اور ٹھوس اخلاقی یا سماجی نظریے کے تحت کہانی کو اپنی مرضی کے تابع کرتے ہیں تاکہ لوگوں پر ان کا نظریہ واضح ہو۔ نتیجے میں افسانے سے اس کا آزاد اور خود مختار اند وجود چھین جاتا ہے، اور افسانہ چوں چوں کامرتہ بن کر رہ جاتا ہے، ایسی مقصدی کہانیوں کے انبار لگانے سے پریم چند نے کوئی مفید کام انجام نہیں دیا ہے۔

تاہم اُن کے یہاں ایسے گئے چنے افسانے موجود ہیں، جو موضوعیت کے باوجود تخلیقی حسن رکھتے ہیں۔ یہی وہ افسانے ہیں جو اُن کی فن کارانہ قوت کے منظر ہیں۔ ایسے افسانوں میں اُن کے کردار گرد و پیش کے ماحول کے جانے پہچانے کردار ہونے کے باوجود اپنے انوکھے پن کا احساس دلاتے ہیں۔ افسانہ نگار کا کمال یہ نہیں کہ وہ ایسے کردار پیش کرے جو مانوس ہوں اور جانے پہچانے ہوں، اور شروع سے آخر تک معمولیت کی فضا کو قائم رکھیں۔ اس کا کمال یہ ہے کہ کرداروں کے عمل اور رد عمل، ان کے جذباتی اور ذہنی رویے انسانی سچائی رکھتے ہوئے بھی مانوس اور عامۃ الوردہ ہوں، بلکہ غیر معمولی اور انوکھے ہوں، اور افسانوی

واقعات کے تحت ایسی کروٹ لیں کہ کسی غیر متوقع صورت حال کا انکشاف ہو جائے، تاکہ قاری حیرت اور مسرت سے دوچار ہو۔ فاکنر کی کہانی A ROSE FOR EMILY میں ایملی قصبے کے لوگوں سے الگ تنہا زندگی گزارتی ہے؛ لوگ اس کے اکیلے پن پر ترس کھاتے ہیں وہ ایک یادہ بار اپنے عاشق سے ملتی ہے اور پھر اس کا عاشق غائب ہو جاتا ہے۔ اس کا نوکر بھی غائب ہو جاتا ہے، اور وہ بالکل تنہائی کی زندگی گزارتی ہے۔ کہانی کے خاتمے پر جب وہ مرجھاتی ہے تو لوگوں کو یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اس نے ایک مقفل کمرے کو جگہ عروسی کی طرح سجایا ہے۔ اور وہاں بیڈ پر اس کے عاشق کا ہڈیوں کا پتھر پڑا ہے، آثار سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنے عاشق کو قتل کر کے اس کی بوسیدہ لاش کے ساتھ برسوں تک سوئی ہے۔ پریم چند کے یہاں بھی بعض ایسے کردار ملتے ہیں جو ابظاہر عام سے انسان ہیں مگر جو خفیہ صورت حال سے منسلک ہو کر اپنے ظاہری اعمال یا باطنی وقوعات کی بنا پر غیر معمولی اور انوکھے بن جاتے ہیں۔ چنانچہ گھیسوا اور مادھو (کفن)، کسم (کشم)، مسٹر ہتھاریا ست کا دیوان (فتح چند)، استغنی، اور لالہ جیون داس (دستِ غیب)، کے کردار عام لوگوں کی ناداری، کمزوری، ضعیف الاعتقادی، بزدلی اور ندامت کی نمائندگی کرنے کے باوجود اپنی انفرادیت کا احساس دلاتے ہیں۔ ان کے چند اور انسانوں میں بھی کردار عام اور جانے پہچانے لوگوں کی طرح متعارف ہوتے ہیں۔ لیکن وہ کسی مرکزی واقعے سے متصادم ہو کر اپنی معمول کی بے جان، بے رنگ اور بے کامی زندگی سے دست بردار ہوتے ہیں۔ وہ اپنے وجود پر پڑے ہوئے عادت، رسم اور روایت کے خول کو توڑتے ہیں اور اپنے اصلی اور جبلی وجود سے آشنا ہوتے ہیں۔ ایسے انسانوں میں ہم انسان کو اس کی اپنی اصلی حالت میں دیکھتے ہیں، اسے پہچان لیتے ہیں، اور اپنی شناخت کر پاتے ہیں۔ ”کفن“ میں بھوک اور ناداری کی انتہا انسان کو حیوانیت اور سفاکیت کی سطح پر لے آتی ہے۔ اور وہ رشتوں کو پائے حقارت سے ٹھکراتا ہے، ”معصوم بچے“ میں نام نہاد انسانی شرافت کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ یہ انسان پڑھ کر فاحشہ عورت کی پاکدامنی اور ناجائز بچے کی معصومیت کا احساس جاگ اٹھتا ہے۔ اس قبیل کے انسانوں میں کردار بھوک، جنسی بیداری، انتقام، نفرت، حیرت اور تنہائی کے جبلی محسوسات کے زندہ پیکر بن کر ابھرتے ہیں اور مصنف کی انسانی فطرت اور جبلی وجود کے رموز کے بارے میں گہری بصیرت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان کرداروں کے داخلی وجود کی نقاب کشائی کرتے ہوئے

پریم چند ایک عجیب کیلکس اور متضاد صورت حال کو خلق کرتے ہیں، جو المیہ پر منتج ہوتی ہے یہ کردار خارجی حالات کے دباؤ کے ردِ عمل کے طور پر اپنی جلی قوت کا اظہار کر کے اپنی انا کی تسکین تو کرتے ہیں، مگر سماجی حقائق سے متضاد م ہونے کے نتیجے میں شکست بھی ہو جاتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ بیک وقت مسرت اور غم کے متضاد جذبوں سے آشنا ہوتے ہیں یہ گویا انسان کی روحانی آزادی کی طرف ایک ایسا قدم ہے، جو اسے تباہی کے دہانے پر پہنچا دیتا ہے۔ پریم چند نے انسان کی یہ المناک صورت حال پہچان لی ہے، اور اپنی بیدار حسیت کا ثبوت دیا ہے۔ ”شطرنج کی بازی“ اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ اس افسانے میں میرزا جی اور میر صاحب جو لکھنؤ کے دورِ زوال کے نمائندے ہیں، دنیا و مافیہا سے بے خبر اپنا سارا وقت شطرنج کے کھیل میں گزارتے ہیں، یہاں تک کہ جب لکھنؤ پر انگریزی فوج سڑکوں پر آتی دکھائی دیتی ہے، تو دونوں نواب گوشتی کے پار ایک دیران مسجد میں بساط بچھاتے ہیں۔ اور کھیلنے میں لگن ہو جاتے ہیں۔ کہانی کے اختتام پر دونوں میں مہرے رکھنے پر اختلاف ہوتا ہے، بات بڑھ جاتی ہے، اور دونوں غصے میں ایک دوسرے کے خاندان کو برا بھلا کہتے ہیں۔ اور ایک دوسرے پر تلواروں سے حملہ کرتے ہیں، اور تڑپ تڑپ کر جان دیتے ہیں۔ اس کہانی کے بارے میں صرف یہ کہنا کہ یہ لکھنؤ کے دورِ زوال کی مرقع کاری کرتی ہے، صحیح نہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ اس کہانی کے کردار قومی اور سیاسی سطح پر بے حس ضرور ہو گئے ہیں، لیکن اُن کے ”انفرادی جذبات“ جو ماحول اور حالات کی وجہ سے دبے ہوئے تھے، زندہ ہو جاتے ہیں، اور لمحاتی طور پر ہی سہی، اپنے وجود کا اثبات کرتے ہیں۔ اُن کا یہ عمل انھیں موت سے ہمکنار کرتا ہے۔ اسی طرح ”ادیب کی عزت“ میں قمر ”استغفی“ کا فتح چند، ”الزام“ کا شام کشور مصنوعی زندگی کے خول کو توڑ کر آزادی نفس کا احساس تو کرتے ہیں، مگر یہی خود اختیار کردہ راہ انھیں مایوسی اور تباہی کی طرف لے جاتی ہے۔

مصنوعی تہذیب اور شائستگی کے بوجھ کو اپنے کندھوں سے جھٹک کر یہ کردار لمحاتی طور پر ہی سہی، اپنے جلی وجود کو پا لیتے ہیں جسے تہذیب کے فرزند کچلنے کے درپے ہیں۔ نتیجے میں پریم چند کے یہاں علیحدگی WITHDRAWAL کی کرب انگیز صورت حال پیدا ہوتی ہے، یہ کردار اپنے وجود کی آگہی حاصل کر کے سماج کے لیے اجنبی ہو کر رہ جاتے ہیں :

میں چراغ ہوں اور جلنے کے لیے بنا ہوں۔

(ادیب کی عزت)

آج انہیں سچی فتح کی خوشی کا تجربہ ہوا، زندگی میں یہ مسرت کبھی حاصل نہ ہوئی تھی۔
(استعفیٰ)

اسی دنیا میں رہ کر تکلیف اور ناامیدی کے سوا اور کیا ملتا ہے۔

(الزام)

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پریم چند کے بعض افسانوں میں اُن کی عصری حیثیت کی گہرائی کا بھرپور اندازہ ہوتا ہے، اور اس کی تہہ داری انہیں ہمارے لیے بھی معنویت عطا کرتی ہے، وہ نام نہاد تہذیب اور اخلاق کے ضابطوں کے تحت انسانی شخصیت میں پیدا ہونے والے تضاد اور انتشار جس کی نشاندہی فرائڈ نے کی ہے، کی آگہی حاصل کرتے ہیں۔ وہ انسان کے لیے اس کے جنگلی وجود کی جانب مراجعت کو ہی اس کی سچی خوشی کا باعث گردانتے ہیں۔ ”نئی بیوی“ میں آشا اپنے عمر رسیدہ شوہر سے جنسی تشفی حاصل کرنے میں ناکام ہو کر رشتوں اور اخلاق کے اصولوں کو بالائے طاق رکھ کر اپنے نوجوان نوکر جگل (جو کچھ عجیب مسخراسا، بالکل اجڈ اور دہقانی تھا، سے کہتی ہے۔ ”لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے، تو ذرا آجانا۔“ ”معصوم بچہ“ میں پریم چند نے گنگو کے کردار میں اس ازلی انسان کی تصویر کشی کی ہے جو فطری جبلتوں اور جذبول سے آشنا ہے، وہ ایک فاحشہ گوشتی سے عشق کرتا ہے، اور اس کے عشق میں شدت ہے، اور وہ دنیا والوں کی مطلق پروا نہیں کرتا، یہاں تک کہ وہ اپنی محبوبہ گوشتی جو شادی کے بعد ہی اسے دغا دے کے چھوڑتی ہے، کے نا جائز بچے کو اپنا بچہ سمجھ کر پالتا ہے:

”یہ بچہ میرا ہے، میرا اپنا بچہ ہے، میں نے ایک بویا ہوا کھیت لیا، تو کیا اس کے

پھل کو اس لیے چھوڑ دوں گا کہ اسے کسی دوسرے نے بویا تھا۔“

افسانے میں گنگو کا کردار مختلف واقعات کی مدد سے ابھرتا ہے، اور وہ نام نہاد شرافت کے بجائے انسان کے باطن سے اگنے والی شرافت کا نمونہ بن جاتا ہے۔

پریم چند کی افسانوی تکنیک سیدھی سادھی ہے۔ واقعات کے منطقی ربط کے تحت ایک نقطہ عروج پیدا ہوتا ہے۔ یہ ابہام کے بجائے توضیح کی روادار ہے، تاہم پریم چند کے ہاتھوں میں یہ تکنیک فن کے بعض ایسے نکات کی حامل ہو جاتی ہے کہ اس کی اثر انگیزی مسلم ہو جاتی ہے۔ یہ بات واضح ہے کہ اُن کے یہاں افسانہ تمام تر بیانیہ بن کر سامنے آتا ہے، مصنف خود کہانی کو بیان کرتا ہے، اور اکثر افسانوں میں بلا ضرورت دخیل ہو کر مقصدیت کی تبلیغ کرتا ہوا نظر آتا

ہے، اس طرح سے وہ خود افسانے کی فنی وحدت کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچاتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنے کامیاب افسانوں میں پریم چند اپنے حقیقی وجود کو تھکرا افسانے کے ایک فرضی کردار کے طور پر درآتے ہیں۔ یہ ایک داستان گو کا کردار ہے جو افسانے سے الگ ہو کر بھی اس کے تانے بانے میں بٹن جاتا ہے، اور اپنی سحرکاری، گمبھیرتا اور بصیرت سے افسانوی واقعیت میں جان ڈال دیتا ہے۔ ”دودھ کی قیمت“، ”ریاست کا دیوان“ اور ”شطرنج کی بازی“ اس کی مثالیں ہیں۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ وہ بیانیہ کے ساتھ ساتھ تیز رفتار ڈرامائی واقعات کی مدد سے کرداروں کی باطنی کیفیات کو بروئے کار لاتے ہیں۔ یہ واقعات حقیقت کا التباس پیدا کرتے ہیں اور افسانے کو کلی حیثیت سے ایک زندہ وحدت میں تبدیل کرتے ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ پریم چند افسانے کے لسانی برتاؤ میں جس اختصار پسندی، قطعیت اور ٹھوس پن سے کام لیتے ہیں اس سے افسانہ خیالی یا شاعرانہ بھول بھلیوں میں گم ہونے کے بجائے حقیقی اور ارہنی سطح پر نمودار حاصل کرتا ہے اور افسانے کے ابتدائی جملے سے ہی قاری کی دلچسپی قائم ہو جاتی ہے۔ اور ہر آنے والے واقعے سے اُس کے شکوک کا ازالہ ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ بیانیہ بھی اثر انگیر کی قوت سے متصف ہو جاتا ہے؛ مثال کے طور پر ”نخلِ امید“ کو لیجیے، یہ کنورا اور چندا کے سچے عشق کی ایک سیدھی سادی کہانی ہے۔ کنورا جب بیس سال قید کاٹنے کے باوجود رہائی نہیں پاتا۔ تو قید سے بھاگ کر اس گاؤں میں اس ویرانے کے قریب آتا ہے جہاں چندا نے ایک پودے کو پانی دے دے کر ایک بڑا درخت بنایا ہے۔ کنورا اس درخت کے نیچے جب ایک راہگیر سے سنتا ہے کہ چندا کی موت کے بعد ایک چڑیا درختوں کی شاخوں پر گاتی رہتی ہے، جو چندا ہی ہے، تو کنورا بھی اس کے گانے کے سحر میں کھو جاتا ہے؛ اس کی موت واقع ہوتی ہے، اور پھر ”رات کے سنائے میں چڑیوں کے جوڑے کا نغمہ دوز تک سنائی دیتا ہے“ کہانی میں چندا اور کنورا کا چڑیوں میں تبدیل ہونے کا ناممکن الوقوع واقعہ کہانی کے واقعات کے پس منظر میں ممکن الوقوع ہو جاتا ہے۔ اور کہانی اپنا تاثر پیدا کرتی ہے۔

شمیم حنفی



پریم چند کی حقیقت نگاری

کسی نے ملٹن کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ ہمیشہ مقبول رہے گا، اس لیے کہ اسے کوئی نہیں پڑھتا۔ کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہوتا جا رہا ہے۔ یوں ان کی کتابیں جس کثرت کے ساتھ پھینتی اور بکتی ہیں اس سے بظاہر تو یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ انھیں پڑھنے والوں کی کمی نہیں ہے۔ پریم چند بڑے ادیب تو تھے ہی ایک STATUS SYMBOL بھی ہیں۔ اخلاقی تربیت کا ایک سہل الفہم نسخہ اور بین الاقوامی سطح پر ذہنی ہم آہنگی کے جذبات کو فروغ دینے کا کام بھی اہل سیاست پریم چند کے نام سے لینے لگے ہیں۔ انھیں ٹرید کی یہ بات کون یاد دلائے کہ اعلیٰ ترین آدرش بھی پست ہو جاتا ہے، جب سیاست اسے ہاتھ میں لے لیتی ہے۔ آخر اقبال کے ساتھ یہی کچھ سجدے کے دوسری طرف بھی ہو رہا ہے۔ پریم چند سے غیر ادبی حلقوں کی دلچسپی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ تریسل کی انجینیں پیدا نہیں کرتے۔ ایک زمانے میں کچھ ایسے ہی اسباب کی بنا پر ایلینٹ اور جوائنس کو ایرسن اور والٹ وہٹ من سے کمتر ٹھہرایا گیا تھا۔ یوں ہندی اور اردو ادیبوں کا ایک حلقہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ پریم چند کی روایات کا سلسلہ ابھی ختم اور نئے امکانات کی دریافت سے خالی نہیں ہوا۔ بھیرو پر سادگیت کا خیال ہے کہ نئی ہندی کہانی کے تاریخی پس منظر کو سمجھنے کی کوئی بھی کوشش پریم چند تک واپس آئے بغیر کامیاب نہیں ہو سکتی، خاص طور پر اس صورت میں کہ تجربہ پسندی کی کمان دکم از کم ہندی میں، اب ٹوٹنے لگی ہے اور سماجی سیاق میں کہانی کے مطالعے کا میلان پھر سے مقبول ہو رہا ہے۔ اپنے اس مفروضے کی تصدیق وہ اس بات سے بھی کرتے ہیں کہ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۷۶ء تک [یہ بات انھوں نے چار برس پہلے کہی تھی]، چالیس برسوں میں جتنی کہانیاں لکھی گئی ہیں ان

کی مجموعی تعداد پریم چند کی کہانیوں کے تعداد سے کم ہے اور اپنی تائید میں اگیئے کا یہ بیان بھی دہراتے ہیں کہ ”پریم چند کو اب تک عبور نہیں کیا جاسکا ہے۔“ نامور سنگھ تجربہ پسند کہانی کی بے بیستی **अपठिता** اور اس کے نتیجے میں کہانی کی فنی قدر کے ابطال **अकामकता** کو آج ہندی کہانی کے وجود کے لیے ایک خطرہ کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس نکتے سے بھی پریم چند کی بازیافت کا پہلو نکلتا ہے اور اس پر توجہ اس لیے ضروری ہے کہ ایک تو اس خیال کی اساس کہانی کی جمالیات پر قائم ہے، دوسرے یہ کہ نامور سنگھ نے اپنے فنی تصور کا دائرہ اتنا تنگ نہیں رکھا ہے کہ وہاں مختلف المعیار رویوں کا دم گھٹنے لگے۔ یہ فرض ہندی میں رام بلاس شرما اور اردو میں محمد حسن بطریق احسن انجام دے رہے ہیں، کچھ لوگوں کے نزدیک پریم چند کی وراثت سے انکار ایک گہری سازش ہے۔ اس صف کے ایک مجاہد **सुषोण पचोरी** کا کہنا ہے کہ ”آج پریم چند کی جدوجہد ایک نیا مفہوم پانے لگی ہے اور پریم چند کے کرداروں کا سفر ابھی جاری ہے۔ دوسرے سرے پر راجندر یادو ہیں، اس اعتراض کے ساتھ کہ کسی بھی ادیب کے موضوعات کا دائرہ اور اس کے کرداروں کی دنیا بعد والوں کے لیے ناقابل تقلید ہوتی ہے، سو اس کا ورثہ اگر کچھ ہو سکتا ہے تو بس اس کی بصیرت۔ اور بصیرت کی سطح پر پریم چند کے مقلد ان کے منحرفین سے بہت پیچھے ہیں۔ غرض کہ کافی گرما گرمی ہے۔ مگر اس ساری گفتگو میں پریم چند نظریات اور مفروضات کی پیکار کے ایک بہانے سے زیادہ کی حیثیت نہیں رکھتے ہیں ابھی چند دنوں پہلے دہلی میں اسی بہانے ایک بین الاقوامی سمینار ہوا تھا جس میں روس، ہنگری، چیکو سلواکیہ، پاکستان اور اٹلی کے مندوبین نے شرکت کی تھی۔ ان میں شاعر تھے، تنقید نگار تھے، نقابلی ادب کے ماہرین تھے، جمالیات کے پروفیسر صاحبان تھے اور ان کے علاوہ نہ جانے کون کون لوگ کیا کیا مقاصد لے کر حاضر تھے۔ سامراج اور قومی ثقافت کے سوال پر تو بہت کچھ کہا گیا مگر پریم چند پر جو باتیں ہوئیں ان کی حیثیت کلیشے سے زیادہ نہیں تھی، وہی پامال رائیں، وہی فرسودہ بیانات، وہی تھکا دینے والے اعادے اور تکرار کا بے کیف اور کثیف شور۔ پریم چند کی تفہیم کے سلسلے میں کوئی نئی بصیرت، کوئی نیا رویہ، کوئی نئی روشنی یکسر مفقود تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ پریم چند پر ایک صدی نہیں بلکہ صدیوں کی غفلت کا بوجھ ڈالا جا رہا ہے۔ حقیقت پسندانہ نتائج کی

بات تو دور رہی، سننے والے ذہین مفروضوں کی حیرت سے بھی نا آشنا رہے۔ وردی پوش خیالات کی یک رنگی ایک تھکا دینے والا تجربہ تھی! ستر کار میں سے بعض نے پریم چند کو ۳۵، ۳۰ سال قبل پڑھنے اور پھر بھول جانے کا دبے لفظوں میں اعتراف کیا اور ایک صاحب نے تو یہاں تک کہا کہ بیلچی اور نرائن پور کی کہانیاں سننے اور دیکھنے کے بعد پریم چند کو اب پڑھنے کی ضرورت بھی کہاں باقی رہ گئی ہے۔ تو کیا ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کیا جائے کہ پریم چند اپنی معنویت کھو بیٹھے ہیں اور یہ کہ ان کا حقیقی کارنامہ فکشن میں نہیں بلکہ فکشن کی تاریخ اور سماجی تاریخ میں ہے؟

پریم چند نے تین سو کے قریب کہانیاں لکھی ہیں۔ ان میں کچھ بہت اچھی کہانیاں ہیں، کچھ اتنی ہی معمولی۔ خیر! اس میں کوئی مضائقہ بھی نہیں کہ بڑا ادیب ہمیشہ معیار کی ایک ہی سطح قائم نہیں رکھ پاتا۔ یہ صرف اس صورت میں ممکن ہے جب طریق کار غیر فطری، مصنوعی اور میکائی ہو۔ پریم چند کا تخلیقی سفر اس اعتبار سے کہانی کی روایت کا سفر بھی ہے کہ اس میں بقول کملیشور کہانی کے بدلتے ہوئے روپ یعنی داستان اور تصویر کے افسانے تک بکھرے ہوئے رنگوں کی ”ایک ہلکی سی جھلک“ نظر آجاتی ہے۔ روپ رنگ کے اس تغیر پذیر تماشے میں سچائی کے ایک مخصوص تصور کا طلسم بھی شامل ہے۔ لیکن سچائی تو ساری انسانی کائنات ہے۔ پریم چند جن آدرشوں کی بنیاد پر اپنی تحدید کرتے ہیں انھیں ہم زیادہ سے زیادہ سچائی کے ایک دائرے کا نام دے سکتے ہیں۔ آج سے کوئی پندرہ برس پہلے شری کانت درمال نے پریم چند سے اپنے تخلیقی رابطے کا ذکر کرتے ہوئے یہ اعتراف کیا تھا:

ایمانداری سے کہوں تو مجھے پریم چند کی کہانیوں سے زیادہ اچھی کئی مغربی کہانیاں لگتی ہیں کیونکہ آدمی کا بڑی تیزی سے انٹرنیشنلائزیشن ہو رہا ہے۔۔۔ انٹرنیشنلائزیشن اندر اندر بدلتی ہوئی دنیا ہے۔ کہیں بھی رہ کر کسی بھی جگہ کے آدمی سے جڑا ہوا رہا جاسکتا ہے۔۔۔ اسی لیے آج کی کہانی سے نام اڑتے جا رہے ہیں۔ نام رکھ دینے سے کہانی جھوٹی معلوم ہوگی۔

مگر یہ مسئلہ ایک الگ بحث کا طالب ہے البتہ اس سے گریز کی ایک راہ یہ نکلتی ہے

کہ پریم چند کے نقاد ان کی حقیقت پسندی کو بڑی اہمیت دیتے ہیں مگر اس کی ماہیت، وسعت اور حدود کے تجزیے سے بالعموم غفلت برتی گئی ہے۔ پریم چند کی حقیقت نگاری کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ اسے نہ تو ہم معاشرتی حقیقت نگاری کہہ سکتے ہیں، نہ سیاسی، نہ نفسیاتی۔ ان کی حقیقت نگاری ایسی کسی بھی سطح پر اس کی شرطوں سے ساتھ نہیں نکلتی۔ ان کی حقیقت نگاری اشتراکی حقیقت نگاری بھی نہیں ہے کہ باوجود حقیقت پسندانہ سطح کے ان کی کہانیوں کی دنیا مزاج اور طینت کے اعتبار سے اشتراکی حقیقت نگاری کی ترڈ کرتی ہے۔ وہ ایک طرح کی اجتماعیت साम्यवाद کے گرویدہ تھے۔ چنانچہ نئی ہندی کہانی کے ایک نقاد کا خیال ہے کہ نئے تخلیقی رویتے سے پریم چند کے ٹکراؤ کا اصل سبب بھی یہی ہے کہ افراد کے تجربے کے بجائے ان کی توجہ گروہ کے تجربے پر تھی۔ چنانچہ نئی کہانی نے پریم چند کے اسی فرد کش رویتے کی مخالفت کی۔

پریم چند کی منابیت پسندی حقیقت کی مادی بنیادوں سے کسی نہ کسی نقطے پر الگ ہو جاتی ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

میں حقیقت پسند نہیں ہوں۔ کہانی میں چیز جیوں کی تینوں رکھی جائے تو وہ سوانح عمری ہو جائے گی۔ دست کار کی طرح ادیب کا حقیقت پسند ہونا ضروری نہیں، وہ ہو بھی نہیں سکتا۔ ادب کی تخلیق گروہ انسانی کو آگے بڑھانے، اٹھانے کے لیے ہوتی ہے۔ ... مثالیت ضرور ہو لیکن حقیقت پسندی اور فطری انداز کے برعکس نہ ہو۔ اسی طرح حقیقت پسند بھی مثالیت کو نہ بھولے تو بہتر ہے۔

اس دلچسپ حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ خود فرانس میں حقیقت پسندی کی محرک بنیادی طور پر حقیقت کی ہو بہو عکاسی کو اپنا نصب العین بناتی ہے اور ادیب سے مطالبہ کرتی ہے کہ وہ سائنسی معروضیت کے ساتھ اپنے مواد کا مطالعہ کرے اور اسے جوں کا توں پیش کر دے۔ فلا بیر نے اسی بات کو اپنا منطیج نظر بنایا اور اپنے ناول سلاہو میں مناظر کے استعمال کی خاطر مصر کا سفر اختیار کیا یا ایما بوارسی کے جنازے کا نقشہ کھینچنے کے لیے میت کی تجہیز و تکفین سے وابستہ رسوم اور مناظر کا بار بار مشاہدہ

کیا۔ مگر اس کے بارے میں بھی یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اس نے اپنے نادلوں میں فطرت کی غلامانہ نقل کی ہے۔ پریم چند کی طرح فلا بیر نے اپنے ایک خط میں اس رویے کی تردید کی ہے۔ وہ لکھتا ہے: لوگ سمجھتے ہیں کہ حقیقت پسندی مجھ پر غالب آگئی ہے جبکہ صورت یہ ہے کہ میں اس سے نفرت کرتا ہوں۔ زولا کی نیچرلزم کی تحریک بھی سماجی حقیقت کی عکاسی پر زور دیتی ہے اور ہمیشہ اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ ناول یا کہانی کی زندگی کو اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کرے۔ اس اصرار کے پیچھے اس دور کا یہ تصور تھا کہ انسانی اعمال ایک طرح کے خارجی جبر کا نتیجہ ہوتے ہیں اور یہ کہ ناول کو اس تصور کی ترجمانی کرنی چاہیے۔ ایک ہی ذات میں سائنس داں اور ناول نگار کی یک جانی کا جو مطالبہ حقیقت نگاری کا یہ طور کرتا ہے اس کا مقصد یہ ہے کہ مشاہدے کے ذریعے زندگی کا سنجیدہ اور بھرپور علم حاصل کیا جائے۔ ایک ایسا علم جس کے عملی مضمرات ہوں اور جو سماج کی بہتری کا سبب بن سکے۔ حقیقت پسندی کے اس تصور میں بھی رومانیت کے عناصر شامل ہو جاتے ہیں اور وہ اتنی حقیقت پسند نہیں رہ جاتی جس کا دعویٰ کرتی ہے۔ اس سلسلے میں زولا کی ایک تحریر سے اقتباس بہت اہم ہے جہاں وہ دھرتی سے مخاطب ہے اور واضح طور پر ایک رومانی لب لہجہ اختیار کرتا ہے: ”اے دھرتی، تو مجھے اپنی آغوش میں سمیٹ لے۔ اے دھرتی، تو سب کی مشترک ماں ہے، تو زندگی کا واحد مصدر ہے۔ تو لازوال ہے اور امر۔ تجھ میں دنیا کی روح گردش کرتی ہے۔“

یہاں یہ واقعہ بہت معنی خیز ہے کہ زولا دھرتی کا جو تصور پیش کرتا ہے اس میں مادی ارضیت سے بات کہیں آگے جا پہنچی ہے۔ نیچرلزم کی تحریک کے نشیب و فراز کا مطالعہ ایک اور حقیقت سامنے لاتا ہے کہ ماحول کی عکاسی، سماجی فلاح کے تصور سے ہم آہنگی اور محنت کشوں کی زندگی کی پیش کش کے باوجود متعین معنوں میں نہ تو وہ کلیتاً فطری ہے نہ ہی حقیقی۔ وہ اتنی سائنسی بھی نہیں ہے جس کا دعویٰ کیا جاتا ہے۔ حقیقت پسند وہ صرف ان معنوں میں ہے کہ اس نے وسط انیسویں صدی میں گو تھک ROMANCE اور تمثیلی تصویروں کی روش کو چھوڑ کلاسیکی ضبط اور قدامت پسندانہ اخلاقیات کے خلاف بغاوت کی۔ پریم چند بھی اسی محدود مفہوم میں

حقیقت پسند کہے جا سکتے ہیں۔ انھوں نے اردو کے داستانی ادب کی ماورائیت اور اسرار سے گریز کیا اور یہ کوشش کی کہ ناول اور افسانے کے گرد و پیش کی واقعاتی کائنات سے قریب ہوں۔ اس کے کردار ہمارے سماج کے جیتے جاگتے کردار ہوں۔ داستانوں کے شہر خیال کے شہر تھے، وہ کوئی بھی شہر ہو سکتے تھے۔ ان کے انفرادی خدوخال کو تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کرنے کی کوئی کوشش نمایاں نہیں تھی۔ پریم چند کا رنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ایسے گاؤں کا مرقع کھینچا جو اپنی حنا رچی تفصیلات میں حقیقی لگتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کی تمام کہانیوں کے گاؤں اتنے یکساں ہیں کہ بے چہرہ محسوس ہوتے ہیں، بالکل ویسے ہی جیسے فلم ڈویژن کی دستاویزی فلموں میں پیش کیے جانے والے گاؤں۔ پریم چند کی حقیقت پسندی زولا کی فطرت پسندی کی طرح بڑی حد تک جمہوری اور غیر جاگیردارانہ ہے۔ وہ اپنے سماج میں محنت کشوں کی زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے، پریم چند کسانوں کی زندگی کی۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ پریم چند نے مجموعی طور پر جتنے کردار خلق کیے ہیں ان میں گنتی شہری کرداروں کی زیادہ ہے مگر شہری کرداروں کی سائیکی اور ان کے طبیعی نیز ثقافتی ماحول کے پیچیدہ اور گہرے منطقوں پر پریم چند کی گرفت بہت سطحی اور کمزور تھی اس لیے یہ کردار ان کی تخلیقی شناخت کا وسیلہ نہ بن سکے۔ حقیقت پسندی کے تمام داستانوں کا رخ سماج کی طرف رہا ہے اور بالعموم انداز تبلیغی ہے اور مصلحانہ۔ اس سطح پر پریم چند کی حقیقت نگاری اور مغربی حقیقت نگاری کے مسائل ایک دوسرے سے بہت مختلف نہیں رہ جاتے۔ مغربی حقیقت نگاری کی ناکامیوں اور کامیابیوں میں پریم چند کی ناکامیاں اور کامیابیاں بھی دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس کے لیے پریم چند کے بھی ایسے ہیں۔ ادب میں مطلق حقیقت پسندی کا تصور ایک ناکام تصور ہے۔ یہ تصور دراصل ایک طرح کی MIMETIC FALLACY میں مبتلا رہتا ہے۔ سطح پر تیرتی ہوئی حقیقتوں کو حقیقت سمجھ لینا اور حقیقت کے غیر سماجی اور غیر خارجی ابعاد سے انکار یا چشم پوشی ایک ہیبتناک کفر ہے اور اس کفر کے انتقام سے کوئی حقیقت پسند نہیں بچ سکا ہے۔ پریم چند کی بڑائی یہ ہے کہ انھیں اس بات کا احساس تھا اور اس کے حدود سے وہ باخبر تھے۔ انھوں نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ ”برہنہ حقیقت پسندی اور برہنہ مثالیت پسندی دونوں انتہا پسندی ہیں“

برہنہ حقیقت پولیس کی رپورٹ ہو جاتی ہے اور برہنہ مثالیت پسندی پلیٹ فارم کا فتویٰ "سردار جعفری نے پریم چند کے اس اندازِ نظر کی مذمت کی ہے اور اس پر یہ اعتراض کیا ہے کہ "پریم چند کی کہانیوں کا بنیادی نقطہ کوئی سماجی یا معاشی مسئلہ ہوتا ہے لیکن اس کا حل سماجی اور معاشی نہیں ہوتا بلکہ انفرادی ہوتا ہے۔ وہ انقلاب کے بجائے انفرادی و روحانی سدھار کی طرف چلے جاتے ہیں اور ایک آدرش وادی طریقہ پیش کرتے ہیں جو ممکنِ عمل نہیں ہے۔" پریم چند کا ادبی زاویہ نگاہ اس اعتبار سے قدرے متوازن ہے کہ وہ افسانے میں زندگی اور حقیقی زندگی کے مابین کھینچی ہوئی لکیر کے شناسائی بھی ہیں اور یہ جانتے ہیں کہ ناول اور افسانے میں زندگی کی ہو بہو عکاسی نہیں ہوتی، ہو بھی نہیں سکتی۔ یہاں تو ادیب اپنے تخیل اور اخذ و انتخاب کے ذریعے واقعاتی کائنات کے متوازی ایک نئی کائنات کی تخلیق کرتا ہے جو واقعاتی کائنات سے مماثلت کے باوجود اپنا ایک الگ وجود رکھتی ہے۔ اس کی اپنی منطق ہوتی ہے اور ایک الگ اخلاقیات۔ غیر آدرش وادی حقیقت پسندی کے بعض اوصاف کا وہ اعتراف کرتے ہیں مگر نہیں چاہتے کہ بڑا ادیب اس کا اسیر ہو کر رہ جائے۔ لکھتے ہیں :

اس میں شک نہیں کہ حقیقت پسندی، سماج کی برائیوں کی طرف ہماری توجہ مبذول کرانے میں بہت مددگار ہوتی ہے۔ کیونکہ اس کے بغیر ممکن ہے کہ ہم برائی دکھانے میں مبالغے سے کام لیں اور تصویر کے اس رخ کو اس سے زیادہ تاریک دکھائیں جتنا کہ وہ فی الاصل ہے۔ لیکن جب ان کمزوریوں اور برائیوں کی تصویر کشی حد اعتدال سے گزر جاتی ہے تو قاری کے لیے عذاب ہو جاتی ہے۔ پھر انسانی فطرت کی ایک خاصیت یہ ہے کہ وہ جس مکر و فریب کی دنیا میں سانس لیتا ہے اس کی دوبارہ تخلیق اسے محفوظ نہیں کر سکتی۔ وہ کچھ دیر کے لیے ایسی دنیا میں اڑ کر پہنچ جانا چاہتا ہے جہاں اس کے دل کو ایسے پست اور ادنیٰ جذبات سے نجات مل جائے۔ وہ بھول جائے کہ میں فکر و دل میں گرفتار ہوں، جہاں اسے شریف نیک اور درد مند ہستیوں کے درشن ہوں۔ جہاں

ریا کاریوں، سازشوں اور باہمی جھگڑوں کا ایسا غلبہ نہ ہو۔ اسے خیال
ہوتا ہے کہ جب ہمیں قنستے کہانیوں میں بھی ان ہی لوگوں سے سابقہ
ہے جن کے ساتھ آنکھوں پہر رہنا پڑتا ہے تو پھر ایسی کتاب پڑھیں
ہی کیوں؟

مغرب کے حقیقت پسندوں کی طرح پریم چند کہانی کی اوپری سطح پر ہی حقیقت کا لباس
قائم کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے نیچے وہ آزادی چاہتے ہیں حقیقت کو منقلب کرنے کی،
اپنے نقطہ نظر کی روشنی میں مثبت کرداروں کی تخلیق کی، اپنے رویا کے مطابق ایک نئی
انسانی کائنات کے رنگ ترتیب دینے کی۔ وہ یہاں مغربی حقیقت پسندی سے انحراف
کا راستہ پیدا کر لیتے ہیں جو توجہ طلب ہے۔ مغربی حقیقت پسندی بشمول اشتراک
حقیقت پسندی کا مرکزی تصور یہ ہے کہ مادی زندگی یا ماحول انسان کے ذہن اور
اس کے افعال کا تعین کرتا ہے۔ اس طرح مادی حقیقت کی جبریت حقیقت پسندی
کی اساس یا اصول حقیقت ہے۔ پریم چند حقیقت کے اس اصول کو تسلیم نہیں کرتے
اور مادی حقائق کو اپنے مثالی تصورات کی ترسیل کا ایک موثر ذریعہ سمجھتے ہیں۔ تمام
عینیت پسندوں کی طرح وہ بھی خیال کو مادے پر مقدم قرار دیتے ہیں۔ پریم چند
کے یہاں رومانیت اسی راہ سے داخل ہوتی ہے اور انھیں حقیقت پسندی کا کوئی
بھرپور تصور قبول کرنے سے روکتی ہے۔ حقیقت پسندی کا بڑا تصور انسانی وجود
کی کلیت کا اثبات کرتا ہے۔ رومانی حقیقت پسندی اور جبر یا حقیقت پسندی
کے روئے ادھوری سچائیوں کے قیدی ہیں۔ رومانیت پسند حقیقت نگاری
انسانی زندگی میں شر کے عنصر کو ماحول کا غلط نتیجہ قرار دیتی ہے اور انسان کو بنیادی
طور پر معصوم سمجھتی ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ انسان تکمیل کے بے پایاں امکانات
رکھتا ہے۔ اکملیت یعنی PERFECTIBILITY کا تصور رومانیت کی اساس
ہے۔ پریم چند رومانیت کی راہ سے نہ سہی، مگر اس تصور تک دوسری راہوں
سے پہنچے ضرور اور اپنے افسانوں میں مثبت کرداروں کی تخلیق کو اپنا نصب العین
جانا۔ وہ قلب ماہیت کے ذریعہ انسان کی بنیادی نیکی اور شرافت کے پیکر تراشتے
ہیں۔ فکری سطح پر پریم چند کا ایک بنیادی مسئلہ فرد اور خاندان اور فرد اور سماج

کے رشتوں کی تفہیم و تعبیر ہے۔ یہ رشتے ان کے زمانے میں ایک لمحہ بہ لمحہ شدید تر ہوتی ہوئی تباہی کی زد پر تھے۔ گھر اور گھر سے باہر کا معاشرہ ٹوٹ رہا تھا چنانچہ اسی دور میں کہانی کے آزمودہ ساپنوں پر بھی ضربیں پڑیں۔ یہ اور بات ہے کہ پریم چند کی داخلی تنظیم اور ان کی کہانیوں کے ڈھانچے پر اس برہمی اور انتشار کا کوئی عکس نہیں ابھرتا۔ سبب یہ تھا کہ اس توڑ پھوڑ پر آدرشوں کی گونج غالب آگئی یا پھر پریم چند اس احساس سے مطمئن رہے کہ یہ سارا شور شرابہ محض وقتی ہے اور اس آدرش کے مرکز سے کھسک جانے کا نتیجہ جو امر ہے اور جس تک واپسی یقینی ہے۔ راجندر یادو کا خیال ہے کہ پریم چند کی مثال پسندی، مسلمان جوش اور کرداروں کی قلب مابیت کا عمل ایک نسخہ مومیائی تھا جس کی مدد سے وہ بڑی آسانی کے ساتھ ان ٹوٹتے ہوئے تعلقات کو جوڑ دیتے تھے۔ اس عمل میں شر کا عنصر انسانی وجود کا صرف اتفاقی عنصر قرار پاتا ہے۔ چنانچہ انسانی فطرت کچھ دیر تو خیر و شر کی جنگاہ نظر آتی ہے مگر جلد ہی خیر انسان کو بدل کر رکھ دیتا ہے اور اس کی بنیادی شرافت اس کا پرچم بن جاتی ہے۔ پریم چند نے اپنے ایک مضمون میں روسو کی فطرت کی طرف واپسی کے تصور کا ذکر کیا ہے کہ اس کا ”نیک وحشی“ اس طرح شہر کی پیچیدہ معاشرتی تنظیم کے غلط اثرات سے خود کو بچا لیتا ہے اور اپنی خلقی شرافت کو مسموم نہیں ہونے دیتا۔ انھوں نے شہر بنام دیہات کا جو قضیہ جو دھری چرن سنگھ کی طرح ایک زمانے میں کھڑا کیا تھا، اس میں روسو کی رومانیت کے اثرات کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ ان کے نزدیک کاؤں فطری معصومیت کی پناہ گاہ ٹھہرتا ہے اور شہر اس کی قتل گاہ۔ نتیجتاً پریم چند کی کہانیاں بیرونی سطح پر حقیقت سے مربوط دکھائی دیتی ہیں اور ان کی تہ میں چھپے ہوئے رومانی تصورات اس بیرونی سطح کو دھیرے دھیرے کمزور کرتے جاتے ہیں۔ ان کی حقیقت پسندی پورے انسان یا انسانی تجربے کو قبول نہیں کرتی، وہ خیر کا لائبریری میں دھلا ہوا تصور تو رکھتی ہے مگر شر کے ادراک کی قوت اور حوصلے سے محروم ہے۔ اور ظاہر ہے کہ جب تک خیر کی طرح شر کا وزن بھی فن کار کے پاس نہ ہو وہ فن کے ذریعے اپنی نیک طبعی کا اظہار تو کر سکتا ہے اپنی فطانت کی عظمت کا کوئی نقش نہیں ابھار سکتا۔ ایک طرح کی سطحیت کو اس طرح پنپنے کا موقع ملتا ہے اور بقول اگاسی ”ہر وہ شے جو مختلف ہو، ہر شے جو اعلیٰ ہو، منفرد اور منتخب ہو، وہ اس سطحیت یا عامیانہ پن

کے بوجھ تلے دب جاتی ہے۔ ہر وہ شخص جو دوسروں کی طرح نہ ہو، جو دوسروں کی طرح نہ سوچتا ہو ہمیشہ خرابی کے خطرے سے دوچار رہتا ہے۔ پریم چند کا فن بھی بڑی حد تک اس لیے کا شکار ہے اگرچہ اس میں منفرد اور منتخب کی طرف ایک رحمان کی تلاش ممکن ہے۔ یہ عامیانه پن فن کی اقدار کو ہمیشہ شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ فنی طریق کار کو اپنانے کی بیشتر کوششیں اس کے تئیں ایک اشرافی نقطہ نظر کی عکاس ہوتی ہیں۔ یہ تمام رویتے چونکہ عامیانه پن کو نارم (NORM) کی حیثیت دیتے ہیں لہذا ادب میں عام فہمی کو بھی بہت اہم مانتے ہیں۔ "ٹالسٹائی جس سے پریم چند کے ادبی اور اخلاقی رشتوں میں شک کی کوئی گنجائش نہیں اور جو خود بھی پریم چند کی طرح کی دیہی حقیقت پسندی کا علم بردار تھا اپنے دور میں فروغ پانے والی علامت پسندی سے سخت ناخوشی کا اظہار کرتا ہے۔ علامت پسندی کا ابہام یا اس کی عدم قطعیت "ٹالسٹائی کے نزدیک انتہائی ناپسندیدہ ہے۔ ابہام اُس کے خیال میں حسن نہیں ایک طرح کی بد اخلاقی ہے، ظلمت پسندی، انتشار ذہنی عدمیت اور نراج ہے۔ اب ذرا اس معاملے میں پریم چند کا رویہ دیکھیے۔ وہ ادب کا ایک افادی تصور رکھتے ہیں۔ حسن کاری اور آرائش کو جاگیر دارانہ دور کی بات سمجھتے ہیں۔ ایک نئی جمہوری جمالیات کا مطالبہ کرتے ہیں جس میں احساس کے انوکھے پن کی گنجائش اس لیے نہیں ہے کہ اس کا اظہار مشکل اور مبہم ہوگا۔ کہتے ہیں :

”جن جذبات کے ساتھ ہم اپنے آپ کو دوسروں سے ملا سکتے ہیں وہی سچے جذبات ہیں۔“

یہی وہ راہ ہے جس کی وساطت سے عامیانه پن ادب میں ایک نارم (NORM) کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ جذبات کی سچائی کا جو معیار پریم چند نے قائم کیا ہے اس کی بنیاد پر بڑا ادب تو دور کی بات ہے، اچھا ادب بھی اتفاقاً ہی وجود میں آ سکتا ہے۔ وہ ادب کی پرکھ کے لیے فنی اور جمالیاتی اصولوں کو "ٹالسٹائی کی طرح اہمیت نہیں دیتے بلکہ اہمیت دیتے ہیں سوسائٹی کی عدالت یا عوامی عدالت کو :

”ادیب انسانیت کا، علویت کا، شرافت کا علمبردار ہے۔ جو پامال ہیں، مظلوم ہیں، چاہے وہ فرد ہوں، یا جماعتی، ان کی حمایت یا عدالت اس کا فرض ہے۔ اس کی عدالت سوسائٹی ہے۔ اس عدالت کے

سامنے وہ اپنا استغاثہ پیش کرتا ہے... مگر عام وکلاء کی طرح وہ اپنے موکل کی جانب سے بیجا دعوے نہیں پیش کرتا ہے۔ مبالغے سے کام نہیں لیتا۔ اختراع نہیں کرتا۔ وہ جانتا ہے کہ وہ ان طریقوں سے ادب کی عدالت کو متاثر نہیں کر سکتا۔ اس عدالت کی تالیف اس وقت ممکن ہے جب آپ حقیقت سے ذرا بھی منحرف نہ ہوں ورنہ عدالت آپ سے بدظن ہو جائے گی اور آپ کے خلاف فیصلہ سنا دے گی۔“

وہ سارا معاملہ عوام پر چھوڑتے ہیں اور عوامی مقبولیت کو ادب کا معیار سمجھتے ہیں۔ عوامی قبولیت کو واحد ادبی معیار تسلیم کر لینے سے ادب کا تو شاید کچھ نہ بگڑے ادبی مباحث ضرور گرام پنچایت کے شور میں تبدیل ہو جائیں گے۔ ادب کے اس عدالتی تصور کو قبول کر لینے کے بعد جس طرح کا ادب تخلیق ہوگا، یا جس قسم کے فنی معیار سامنے آئیں گے، ان کا اندازہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم پریم چند ہی کی طرف رجوع کریں۔ پریم چند کے اس ادبی تصور نے ان کی تخلیقی روش کو متاثر کیا ہے۔ ان کی اکثر کہانیوں کا فنی ڈھانچہ کمزور اور ڈھیلا محسوس ہوتا ہے۔ ان کی ایک کہانی تحریک ۱۹۳۱ پچیس برس کے عرصے پر محیط ہے۔ پریم چند کی بہت سی کہانیاں وقت کے ارتکاز اور ایک شدید لمحے کی اہمیت کے غصہ سے خالی ہیں۔ مختصر افسانے سے وہ کام لینا جو ناول سے لیا جانا چاہیے، ایک ناقص فنی رویہ ہے جس پر ظاہر ہے کہ عوام کی عدالت کچھ بھی نہ کہے گی۔

حقیقت نگاری کے محدود تصور کی وجہ سے فن کس طرح کمزور ہو جاتا ہے، اس کی داستان پریم چند ہی نہیں اس تصور کے دوسرے ترجمانوں کے یہاں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ اس تصور کے زیر اثر پیدا ہونے والا فن ہی نہیں، فنی اقدار بھی ادب اور ادبی مسائل سے حقیقی دلچسپی کا اظہار نہیں کرتیں۔ پریم چند حقیقت نگاری کی جس تکنیک کو برت رہے تھے اب اس کی نارسائیوں کا احساس عام ہو گیا ہے۔ وہ دراصل سطح کی تکنیک ہے اور جدید شعور کی پیچیدگیوں اور انسانی وجود کے تمام مشہور و نامشہور گوشوں کی حصار بندی پر قادر نہیں ہے۔ جدید فنکشن اس کی سادہ نظری اور بعض اوقات سادہ لوحی کو برداشت نہیں کرتا مگر وہ اسے پوری طرح ترک بھی نہیں کر سکتا کہ اس کے ترک سے اس کا سماجی مواد ہی غائب ہو جائے گا۔ سماجی مواد کا فنکشن سے اخراج

ما بعد الطبیعیاتی ناممکنات میں سے ہے۔ ELIZABETH BOWEN نے لارنس کے بارے میں لکھا تھا کہ ”ہم جدید افسانے میں فطرت پسندانہ سطح چاہتے ہیں۔ مگر اس کے نیچے ایک طرح کی داخلی سوزش INTERNAL BURNING کے بھی متمنی ہیں۔ لارنس کے یہاں ہر جھاڑی جلتی ہے۔“ تجریدی افسانے میں سوزش ہے مگر جھاڑی نہیں ہے۔ اس استعارے کا مرکزی تصور یہ ہے کہ بڑا افسانہ، بڑی شاعری کی طرح، ایک بڑے تخلیقی وژن کا محتاج ہوتا ہے اور یہ وژن اسی وقت اہم بنتا ہے جب اس کے تجسیم کے لیے فن کار کو معروضی تلامزمہ ہاتھ آجائے۔ پریم چند کا وژن ادھورا اور ان کے افسانوں کا معروضی تلامزمہ نیم اطمینان بخش ہے۔ جب صورتِ حال یہ ہے تو ہمیں جی کڑا کر کے یہ بات مان لینی چاہیے کہ پریم چند کی معنویت اب صرف افسانے کی تاریخ اور سماجی تاریخ میں ہے۔ اُن کے سفر کا نقطہ عروج کفن (۱۹۳۵) ہے۔ اس موڑ پر پریم چند کی سماجی فکر مذہب اور قومیت کے دائروں کو توڑتی ہوئی طبقاتی جدوجہد اور زمینی رابطوں کے ایک ایسے شعور تک جا پہنچی ہے جو ہمارے حاضر کا تجربہ بھی ہے۔ یہ تجربہ آج تشدد کی جس زمین میں پیوست ہے پتہ نہیں پریم چند کا رویہ اس کی طرف کیا ہوتا؟ اس میں شک نہیں کہ بالآخر اُن کی تلاش نے ایک نیا مفہوم پالیا تھا۔ اور ایک نئی سنگین، غیر رومانی اور گہری فنی قدر بھی اس مفہوم کا حصہ بن گئی تھی۔ مگر اُس وقت جب پریم چند کا سانس اکھڑنے لگا تھا۔ سو اس شب چراغ کی روشنی بہت آگے تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی۔

عہد ساز افسانہ نگار

منٹو، کرشن، بیدی، عصمت، قرۃ العین حیدر





منٹو کا تغیر ارتقا اور فنی تکمیل

(۱)

تقسیم کے بعد منٹو کے فن اور منٹو کی شخصیت میں ایک نمایاں ارتقا پایا جاتا ہے۔ منٹو کی افسانہ نگاری کا ”نیا دور“ ہے؛ صرف وقت کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ اس میں ہم منٹو کو ایک نیا منٹو پاتے ہیں۔

جہاں تک افسانوں کے قد کا سوال ہے منٹو نے پہلے بھی ”ہتک“ اور ”نیا قانون“ کے سے افسانے لکھے ہیں لیکن ان چار برسوں میں شائع شدہ ان کے تقریباً آدھ درجن جملوں میں بجز ”بابو گوپی ناتھ“ کے کوئی ایسا افسانہ نہیں جو بڑے قد کا کہا جاسکے۔ اگر ان سب چھوٹے چھوٹے نقوش پر ایک پختہ فن کار کی چھاپ ضرور ہے؛ لیکن ان کے نئے افسانے فنی اور نظریاتی دونوں حیثیتوں میں ایک اہم تغیر اور ارتقا کا پتہ دیتے ہیں۔

”ٹھنڈا گوشت“ ایک ایسا افسانہ ہے جسے ہم منٹو کے فن کے مکمل نمونے کے طور پر لے سکتے ہیں۔ منٹو کے اسلوب تحریر میں اب غضب کی ہستی ہے۔ ”ٹھنڈا گوشت“ اتنا گٹھا ہوا، چست اور مکمل افسانہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی گھٹایا یا بڑھایا نہیں جاسکتا۔ ایشر سنگھ کے چند ٹوٹے پھوٹے جملوں میں اس کے مضطرب دل و دماغ کی ساری کرب انگیز کیفیت کھنچ آتی ہے۔ پہلے منٹو کو کوئی کردار ابھارنا، دوتا تھا تو وہ کئی ایک واقعات کے ذریعے اور خود اپنی طرف سے اس کی صفات بیان کر کے یہ کردار ابھارتا تھا؛ ”ٹھنڈا گوشت“ کے دو تین ابتدائی پیرا گرافوں میں صرف جسمانی ساخت اور چند ایک حرکات کے بیان میں ایشر سنگھ اور کلونت کور کے غیر معمولی کردار ابھر آئے ہیں۔ سوپاساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی غیر معمولی گرم اور شہوت انگیز عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس تحریر کا کاغذ تک تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔ کچھ ہی کیفیت

کلونت کور کے بیان میں ہے۔ اور افسانے کا اختتام کتنا مناسب اور معنی خیز ہے کہ یہ پھرتا ہوا جلتا ہوا گوشت ایک دفعہ پھر ٹھنڈے گوشت سے مس کرایا گیا ہے۔ بھڑکی ہوئی شہوت کی تسکین نہ ہونے پر اور اس لیے کہ وہ ابھی ابھی کرپان سے ایشر سنگھ کا کلا چیر چکی ہے کلونت کور کے جسم میں آگ لگی ہے اور ایسے میں مرتا ہوا ایشر سنگھ بڑے شعوری طور پر اس بوٹی بوٹی تھڑکتے جسم کو ایک نظر دیکھ کر کہتا ہے :

”جانی ذرا اپنا ہاتھ دے“ کلونت کور نے اپنا ہاتھ ایشر سنگھ کے ہاتھ پر رکھا جو برف سے بھی زیادہ ٹھنڈا تھا۔

نٹو کے تازہ افسانوں کے بارے میں یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ اسٹنٹ کی سطح پر ہیں اور ان میں یونہی استعجاب کا عنصر پیدا کر کے آخر میں ایک چوکا دینے والا موڑ آجاتا ہے چند افسانوں کے بارے میں یہ اعتراض درست ہے۔ چنانچہ کتاب کا خلاصہ ”کے اختتام کے لیے ہم کسی طرح تیار نہیں ہوتے۔ اس کے برخلاف ”ساڑھے تین آنے“ یا ”خورشٹ“ میں آخری موڑ کوئی استعجاب پیدا نہیں کرتا کیونکہ ہم شروع ہی سے صورت حال سے واقف ہو جاتے ہیں اور سسپنس قائم نہیں رہتا۔ تاہم نٹو کے افسانوں میں یقیناً او۔ ہنری کے حکایاتی افسانوں کا سا استعجاب اور چوکا دینے والے اختتام نہیں ہیں۔ ان کے بعض اچھے افسانوں کے اختتام موپاساں کے افسانوں کے اختتام کی طرح بڑی معنویت لیے ہوتے ہیں۔ چنانچہ ”ٹھنڈا گوشت“ کا اختتام بہت مناسب اور معنی خیز ہے۔ ”کھول دو“ کے اختتام کی تین سطریں تین علامتیں بن گئی ہیں تین مختلف رد عمل۔ باپ جو دوسرے موقع پر بیٹی کا کلا گھونٹ دیتا اس نازک لمحے میں صرف یہ دیکھتا اور خوش ہو جاتا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے۔ ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو جاتا ہے اور سکینڈ — سکینڈ ہماری نظروں کے سامنے سے فیڈ ہو جاتی ہے۔ وہاں عورت ہے جس کے ذہن میں ایسا زہر سرایت کر گیا ہے کہ اس کا ذہن ”کھول دو“ کے ایک ہی معنی اخذ کر سکتا ہے۔ اس کی سہمی ہوئی حس کو ایک ہی بات کا احساس ہو سکتا ہے۔ اس کے سہمے ہوئے بے جان ہاتھ ایک ہی حرکت کے لیے اٹھ سکتے ہیں۔ اس نیم مردہ لڑکی سے ”کھول دو“ کے لفظ پر جو غیر شعوری حرکت سرزد ہوتی ہے اس سے اس کی روح کی انتہائی دہشت زدگی کا اظہار ہوتا ہے۔ نٹو نے ایک سطر میں ایک ایسے کو پنچوڑ دیا ہے۔

بعض دفعہ ان کے اختتام ”اشاریہ“ ہوتے ہیں۔ ”گولی“ میں گولی ایک بہت تیز ذہنی رد عمل

اور ذہن پر ایک کاری ضرب کا اشارہ تو ہے ہی لیکن اس کے علاوہ ایک اور اشارہ بھی یہاں پوشیدہ ہے کہ اس گولی سے میاں بیوی کے انتہائی خوشگوار اور پائیدار تعلقات کے جسم میں ایک ایسا گہرا فریڈا ہو جائے گا جس کا مندرمل ہونا بہت مشکل ہے۔

جب منٹو نے ”بو“ لکھا تو رندھیری غیباٹیوں کے بارے میں اس کی کوئی رائے نہ تھی۔ رندھیر کے افعال کی اچھائی برائی سے اسے کوئی سروکار نہ تھا۔ یہاں منٹو نے اپنے آپ کو بالکل الگ رکھا تھا، لیکن ”ٹھنڈا گوشت“ یا ”تنگی آوازیں“ میں وہ اچھے بُرے کی تیز کرنا ہے۔ منٹو انسان کے اندر موجود ہے گو ان افسانوں میں بھی معروضیت بدستور قائم ہے۔ منٹو نے اپنی شخصیت یا اپنے نظریے کو افسانے پر مسلط نہیں کیا۔ اخلاقی نظریہ حیات کردار کے تجزیے اور تعمیر میں مضمر ہے۔ اُن لطیف، نازک اور گہرے جذبات و محسوسات کو ”جو“ یا ”گوپی ناتھ“ میں یا ”خالد میاں“، ”باسط“، ”حامد کا بچہ“ اور ”بادشاہت کا خاتمہ“ وغیرہ میں ہیں۔ اس منٹو کے قلم نے چھوڑا نہ تھا جو شدید ہیجان خیز جذبے اور احساس کا فن کار تھا۔

منٹو میں یہ تبدیلیاں دراصل ایک اور بڑے اہم اور بنیادی تغیر کا حصہ ہیں۔ یہ بنیادی اور اہم تغیر یہ ہے کہ منٹو کا نظریہ حیات اور انسان کا تصور بدل گیا ہے۔

پہلے منٹو کا انسان ”فطری انسان“ تھا۔ فطری انسان کے تصور میں انسانی شخصیت کے جسمانی اور حیاتی پہلو کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فن کار جن کے ہاں انسان کا یہ تصور ہے، مثلاً: ہیمنگ وے، PASSION اور SENSATION کے فن کار ہیں۔ صرف ڈمی، اتھ، لارنس کے ہاں انسانی فطرت کا انسانی اور حیاتی پہلو پیش کرتے ہوئے بھی لطیف اور نازک جذبات بلکہ روحانی محسوسات ملتے ہیں کیونکہ لارنس نے تو جنس کو مذہب کا درجہ دے دیا ہے۔

اچھائی اور برائی کا تصور بھی فطری انسان کے لیے ضروری نہیں ہے کیونکہ فطری انسان کا تصور انسان کے ”بنیادی گناہ“ کے انکار سے پیدا ہوتا ہے۔ انسان اپنی افتاد سے قبل اپنی پہلی معصومیت میں فطری انسان ہے وہ اپنی فطرت میں معصوم ہے اور اس کی جلیتیں بے ضرر ہیں۔ اس کی شخصیت کی پوری نشوونما اور تعمیر اسی وقت ہو سکتی ہے جب اس کی جلیتیں اور فطری خواہشات آزاد ہوں، وہ اپنی ”امپلس“ کے بتائے ہوئے راستے پر چلے اپنی آواز کو سنے اور سماجی اقدار کو نظر انداز کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔

اس طرح کا خالص فطری انسان غٹو کے ایک بہت پرانے افسانے "ٹیرھی بکیر" کا ہیرو ہے۔ یہ کردار فطرت سے بہت قریب ہے۔ اس کا چہرہ سید کو دانتوں سے کاٹ کر کھاتے ہوئے بچوں کی مانند ایک ناقابل بیان خوشی سے تمنا اٹھتا ہے۔ وہ مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات کہہ سکتا ہے کہ "مجھے تو آپ سے مل کر کوئی خوشی نہیں ہوئی"۔ رسوم اور پابندیوں سے اس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے۔ فطرت کی تازگی، تنومندی، حسن اور کشش کو غٹو نے جس شدت سے محسوس کیا ہے وہ ان کے مشہور افسانے "بو" سے ظاہر ہے۔ مجھے سجاد ظہیر کے "بو" کے اس تجزیے سے بالکل اتفاق نہیں کہ یہ "بورژوا طبقے کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف، عیاثانہ زندگی کا تجزیہ ہے"۔ مارکسی تنقید کسی نزاکت اور گہرائی کو سمجھے اور محسوس کیے بغیر ہر چیز کو طبقاتی شعور کی لاٹھی سے ہانک دیتی ہے۔ "بو" میں تو دراصل غٹو کو رندھیر کے بورژوا ہونے سے سروکار ہے نہ اس کی عیاشیوں سے۔ "بو" میں غٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے جو گھاٹن لڑکی کے صحت مند مٹیالے جسم کی اس خاص بو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے۔ پھر اس کیفیت کا اس بے کیفی سے موازنہ کیا ہے جب اس کے پہلو میں وہ کالج کی کلو پیٹرا، حسین، گوری چٹی لڑکی ہے۔ اور اس لڑکی عروسی کپڑوں میں اور جسم میں بسی ہوئی عطر حنا کی بو۔ میری نظر میں اس تضاد میں ایک اور وسیع تضاد پنہاں ہے۔ فطرت سے قربت اور فطرت سے دوری کا تضاد؛ بیرونی اثرات اور بنیاد سے پاک فطرت اور ملمع اور تصنع کا تضاد۔ سوسائٹی میں ڈھلی اور تہذیب کے ملمع میں ڈھلی یہ گوری چٹی لڑکی رندھیر میں وہ حرارت، وہ شعلہ نہیں پیدا کر پاتی؛ اس گھاٹن لڑکی کی طرح جو فطرت کی گود میں پلی ہے اور جس کا صحت مند، چست اور مٹیالا جسم گویا ابھی کچی مٹی سے ڈھالا گیا ہے۔ اس کے جسم کی گیلی، سوندھی مٹی کی سی بو، فطرت کی تازگی، تنومندی اور کشش اس لڑکی میں مجسم کی گئی ہے۔ "بو" کی یہ لڑکی "فطرت کی بیٹی" ہے۔

لیکن اس طرح کا خالص اور کامیاب فطری انسان تو بہت کم ہی ملتا ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس قدرتی مناظر اور بے جان فطرت میں بھی زندگی کی قوت دکھا سکتا ہے۔ اور زندگی کی قوت لارنس کی اصطلاح میں جنس ہے۔ سورج کی گرم روشنی میں انداز کنول کی مرکزی گہرائی میں، گھوڑے کے شاندار، بھڑکتے ہوئے گرم جسم میں، وہ تو اس فطری انسان کی نفسیاتی شخصیت کو اس کی روحانی شخصیت پر فتح دینے کے لیے یسوع مسیح کو کبھی کبھی سچا سکتا ہے۔ یسوع مسیح کے ریرکشن

اور آئس اور پرانی مصری اساطیر کے ملاپ سے THE MAN WHO DIED میں خالص روح اور خالص نفس مقابل میں آئے ہیں۔ لیکن اس حقیقی دنیا کا انسان تو اپنی خالص فطرت میں نہیں ملتا اسے اپنے ماحول کے ساتھ ایک سماجی پس منظر میں دیکھنا پڑتا ہے۔ سماج — جس کی مروجہ اقدار و اخلاقی بندشیں فطری جبلتوں اور خواہشوں کے آگے روک لگا دیتی ہیں اور فطری انسان گھٹن و کج روی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ہم عموماً اسی فرسٹرٹڈ فطری انسان سے دوچار ہوتے ہیں۔

منٹو کے یہاں اس فرسٹرٹڈ فطری انسان کے کئی روپ ہیں۔ پہلا تو وہ ہے جس میں وہ گناہ اور گندگی میں گھرا نظر آتا ہے۔ طوائفیں، ان کے گاہک، ان کے دلال، عیاش مرد اور بدکار عورتیں یہ منٹو کے بیشتر کردار ہیں۔ یہ سب موجودہ سماج کی گناہ آلود جنسی زندگی کے بے ہرے ہیں۔ فطری جبلتوں کو جب بندشوں سے روکا جاتا ہے اور وہ ان بندشوں کو توڑ کر باہر نکل آتی ہیں تو جنسی زندگی میں افراتفری اور بے راہ روی ہی پیدا ہو سکتی ہے۔ اخلاقی بندشوں نے انھیں گناہ سے بچانے کی بجائے گناہ کی پستیوں میں دھکیل دیا ہے۔

یا پھر منٹو کا فطری انسان ”بانجھ“ ہے جس کی تمنائیں کبھی بار آور نہ ہو سکیں۔ زندگی کی محرومیوں اور کمیوں کو پورا کرنے کے لیے اس نے خیالی تجربوں کی ایک دنیا تخلیق کی۔ پوری طرح مخطوظا ہونے کے لیے وہ دوسروں کو بھی اپنا خیالی تجربہ مناتا رہا، یہاں تک کہ وہ خود اس پر یقین کرنے لگا اور اپنے آپ کو دھوکہ دیتا رہا۔ یہ اس کی زندگی کا المیہ ہے۔ یا پھر منٹو کا فطری انسان ”ڈرپوک“ بن گیا ہے۔ اس کے دل میں بے طرح خوت سما یا ہوا ہے۔ ترغیب اسے اوپر بلارہی ہے لیکن اس کے قدم اٹھ نہیں سکتے۔ سوسائٹی کی آنکھ — لائٹین کی سرخ آنکھ — اسے گھورتی نظر آرہی ہے۔

یا پھر وہ ریاکار ہے۔ اس نے سماج سے سمجھوتہ کر لیا ہے؛ اس کے سامنے اس نے سر جھکا دیا ہے۔ اس کی بندشیں قبول کر لی ہیں؛ اپنی فطری خواہشات اور ترغیبات کا کھلا گھونٹ کر اپنے کردار کو اس کی قائم کی ہوئی قدروں کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ یہ ”پانچ دن“ کا ریاکار پروفیسر ہے؛ یہ ”میرا نام رادھا ہے“ کا راج کشور ہے۔

منٹو نے اپنے اس فطری انسان کا دفاع کرتے ہوئے پابندیوں، مروجہ اخلاقی قدروں اور انھیں قائم کرنے والی سماج سے بغاوت کی تھی۔ اس بغاوت میں وہ کبھی کبھی بہت آگے بھی بڑھ گیا۔ چنانچہ افسانہ ”پانچ دن“ اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیبوں نے

پہانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں صریحاً غلط اقدار قائم کی ہیں۔ ”پانچ دن“ کا پروفیسر جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، یہ محسوس کر کے کہ وہ کس قدر ریاکار رہا ہے مرنے سے پہلے ریاکاری کا نقاب اتار چھینتا ہے اور آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ جسے خود اس نے پناہ دی، فی گناہ کرتا ہے اور مطمئن مڑتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی ہلک، بیماری، رق، بھی بخش جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہمکنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی! اس افسانے کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِ عمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہونا اگر وہ، مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مر جاتا، نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھے، اور ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو، جسے زندہ رہنے کا پورا حق تھا، ہمیشہ کے لیے ایک ہلک، بیماری میں مبتلا کر جائے۔ لیکن راج کشنور کے بے داغ، اُجلے، پاک دامن کو تہ بہ تہ، آہستہ آہستہ لٹ کر مٹوا ایک گندے اور ریاکار باطن کو بے نقاب کرتا ہے تو اس ریاکاری سے نفرت ہو جاتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ فن کار اپنے کرداروں سے جانبداری نہیں برتتے اور کسی سے محبت اور کسی سے نفرت نہیں کرتے کیونکہ وہ سب کے سب ان کی اپنی ”مخلوق“ ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ کوئی کلیہ تو نہیں، مٹو کو اپنے اس خالص فطری انسان، ٹیڑھی لکیر، اور بابو گوپی ناتھ سے محبت ہے۔ اگر مٹو اپنے کسی کردار سے بے پناہ نفرت کرتا ہے تو وہ راج کشنور ہے۔

بابو گوپی ناتھ اور راج کشنور ایک دوسرے کے کاؤنٹر پارٹ یا تکمیلی جز ہیں اور ایک دوسرے کی ضد بھی۔ راج کشنور سوسائٹی کی ایک کامیاب شخصیت ہے۔ ریاکاری کے میلے میں اسے سوسائٹی نے سر آنکھوں پر جگہ دی ہے۔ وہ فرشتہ سیرت مانا جاتا ہے، اس کا دامن پاکیزہ اور بے داغ ہے، لیکن اس دامن کو ذرا اٹھا کر دیکھنا چاہیے کہ نیچے کیسی ریاکاری اور گندگی چھپی ہوئی ہے۔ ایک ریاکار باطن کے ساتھ راج کشنور کے پاس ایک سرد، بے رحم دل ہے: حد سے بڑھی ہوئی انانیت، خود پسندی اور خود نمائی۔ بابو گوپی ناتھ مردِ اخلاقی قدر کی رو سے چھٹا ہوا بد معاش ہے، عیاش اور رند خانہ خراب — لیکن اس بدی کے خول میں ایک نیک باطن ہے۔ اس کی روح پاکیزہ ہے، اس کا دل بڑا ہے۔ اس کے پاس خلوص، ہمدردی اور دوستی کا بے پناہ جذبہ ہے۔ خلوص اس کے اپنے پاس ہے اور وہ دوسروں کے خلوص کی قدر کرتا ہے اگر وہ زینت کا سا سپا خلوص ہو۔ دوسروں کے دھوکے کو وہ پہچانتا ہے۔

اس کے باوجود ان سے دوستی قائم رکھتا ہے اور ان پر بے دریغ خرچ کرتا ہے کیونکہ بیوقوف بننے اور اپنے آپ کو دھوکا دینے میں اسے لطف آتا ہے۔

”رند ہی کا کوٹھا اور پیر کا مزار۔۔۔ یہی دو جگہیں ہیں جہاں میرے دل کو سکون ملتا ہے۔۔۔ ان دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے اس کے لیے ان سے اچھا مقام کیا ہو سکتا ہے؟“ خود بابو گوپی ناتھ کا یہ جملہ اس کے کردار کی کنجی ہے۔

بابو گوپی ناتھ کے ساتھ ہم اس موڑ پر آگئے ہیں جہاں سے نٹو کا انسان کا تصور بدلا ہے اور جہاں نٹو کا فطری انسان نامکمل انسان بن جاتا ہے۔ نامکمل انسان۔۔۔ جو بیک وقت اچھا بول اور برائیوں، پستیوں اور بلندیوں کا مجموعہ ہے۔

انسان کی فطری اور سیاسی۔۔۔ دونوں تصور انسان کو اپنی فطرت میں بالکل معصوم مانتے ہیں اور ساری برائی اور ابتری کو خارجی ماحول سے منسوب کرتے ہیں فطری انسان کی صحیح نشوونما اور اس کی شخصیت کی تعمیر اسی وقت ممکن ہے جب وہ سماج اور اس کی پابندیوں سے بغاوت کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔ سیاسی انسان کا تصور رکھنے والے موجودہ نظام کی تبدیلی اور ایک مثالی سیاسی اور معاشی نظام کے قیام کو انسان اور انسانی زندگی کی بہتری کا واحد ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ نئے ادب کی تحریک کے بعد سے اب تک جدید اردو ادب میں انسان کا جو تصور حاوی رہا ہے وہ ”سیاسی انسان“ کا تصور ہے۔

انسانی کردار پر اثر انداز ہونے اور انسانی زندگی کو بنانے میں خارجی ماحول اور موجودہ نظام زندگی کی اہمیت اپنی جگہ ہے لیکن انسان ایسا کچا تو نہیں کہ خارجی ماحول جس طرح ڈھالے ڈھل جائے۔ فطری انسان کے تصور میں انسان بہت سیدھا سادہ اور خام بن جاتا ہے۔ نامکمل انسان اپنی فطرت میں پیچیدہ ہے اس میں اچھائی، برائی، پستی، بلندی، قوت اور کمزوری ایک ساتھ پائی جاتی ہے۔ اس کے اندر ان منضاد پہلوؤں میں تصادم اور اندرونی کشمکش جاری رہتی ہے۔ اسے بڑی حد تک اپنی نیکی اور بدی پر خود اختیار ہے اور اس کے اندر وہ قوت موجود ہے جس سے وہ اپنی کمزوریوں پر فتح پا کر بلند ہو سکتا ہے اپنی زندگی آپ بنا سکتا ہے اور نامکمل وجود کی تکمیل میں کوشاں رہ سکتا ہے۔ اس کے سامنے بلند و بالا اقدار ہیں۔ ان کے معیار پر اپنے آپ کو جانچنے، اپنی نامکملی کا شعور رکھنے اور اپنی تکمیل کی جدوجہد

کرنے والا یہ انسان بڑے ادب کا انسان ہے۔

نامکمل انسان کا تصور روحانی انسان کے تصور سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہاں مذہب یا الوہی قوت کا کوئی دخل نہیں۔ انسان آپ آگاہ ہے۔ انسان کے مذہبی باروہانی تصور میں انسان اپنی فطرت میں حیوان سے قریب ہے۔ وہ مکمل انسان اسی وقت کہلا سکتا ہے جب وہ اپنی فطرت پر قابو پا کر اپنے آپ سے اونچا ہو جائے اور اس فطری انسان کے اندر سے ایک روحانی وجود باہر آئے۔ ڈانٹے اور ٹالسٹائی وغیرہ کے ہاں یہی روحانی تصور تھا۔ فطری انسان ایک طرح سے اس کا ردِ عمل تھا۔

کافکے کے اس بے بس 'قیدی' انسان سے لے کر جو اپنے کردار آپ ہی قید خانہ بناتا ہے، مارتھ کے مکمل آزاد انسان تک جو اپنی زندگی کا آپ ذمے دار ہے، نامکمل انسان کے کئی روپ نظر آتے ہیں۔

مفلوکے بدلے بدلے تصور میں اس نامکمل انسان کی نمایاں مثال بالبوگوپی ناتھ ہی ہے۔ مفلوکے اپنے کردار اب بھی وہیں سے لپٹتا ہے، یہ کردار اب بھی وہی ہیں، یعنی طوائف۔ لیکن یہ طوائف سلطان اور سواندھی کی طرح پگھلی اور خالص طوائف نہیں ہے بلکہ زینت، جاگزی اور شاردا — جن میں مفلوکے نے اس اصل عورت کو ابھارا ہے جو طوائف کے اندر موجود ہوتی ہے۔ ان میں بھت، خلوص، گھریلو پن اور بچی، بے لوث خدمت کا جذبہ، اصل بیویوں اور گھریلو عورتوں سے کہیں زیادہ ہے۔ وہی دلال ہیں لیکن خوشیا کی بجائے اس کی نظر نڈیر پر پڑتی ہے جو بڑا ایماندار دلال ہے، دشاردا۔ اور سہائے پر جو اس ذلیل پیشے کا ہونے کے باوجود ایسی پاکیزہ روح رکھتا ہے کہ مشادات میں ایک مسلمان کے ہاتھوں قتل ہو کر مرتے ہوئے بھی اسے ایک مسلمان طوائف کا اتنا خیال ہے اور وہ یہ تاکیہ کر جاتا ہے کہ اس کے پاس جو امانت کے زیور ہیں اس مسلمان طوائف کو دے دیے جائیں اور اس کی جان کی حفاظت کا خیال رکھا جائے۔

وہی عیاش رویہ، طوائفوں کے گاہک ہیں لیکن سوگندھی دھنک، کے منہ پر مارچ کی روشنی پھینک کر مال کا اندازہ کر کے ایک ہنہ کا تھپڑ اس کے منہ پر مارنے والے سیٹھ کی بجائے وہ حامد ہے، حامد کا بچہ، جس کے دل پر تنا منگلاؤں کر کا سودا کرتے ہوئے ایک جوت لگتی ہے۔ یہ اس بڑکی کی توہین ہے۔ "یہ دھلا ہوا شباب، یہ نکھری ہوئی بے داغ جوانی صرف سو روپے میں؟ یہ بڑکی تو بکاؤ مال ہرگز نہیں۔ اس کے ساتھ آدمی کو ساری عمر نباہ دینی

چاہیے اس کی ہستی اپنی ہستی میں مدغم کر دینی چاہیے۔“

یہاں تک کہ منادات کے انسانوں تک میں جہاں عموماً انسان کو درندہ یا شیطان کے روپ میں پیش کیا جاتا تھا، منٹو نے انسان کا یہی روپ پیش کیا ہے کہ انسان میں حیوانیت کی آخری حد تک گر کر بھی انسانی حس باقی رہتی ہے۔ ”شریفی“ کا قاسم بھلا کی عریاں نعش کو دیکھ کر اپنا منہ ڈھانپ لیتا ہے اور اسے اس میں اپنی بیٹی کا روپ نظر آتا ہے، یعنی اس میں اتنی انسانی حس باقی ہے کہ کسی بھی لڑکی کو اس حالت میں دیکھ کر اس پر یہ کیفیت طاری ہو سکے، ایئر سنگھ جیسے مکمل حیوان کے اندر سوئی ہوئی انسانیت جاگ اٹھتی ہے۔

پہلے منٹو کے کرداروں کی کشمکش اور جدوجہد سماج سے کتنی اب ہم اس کے ساتھ ایک اندازاً اخلاقی کشمکش بھی دیکھتے ہیں جو بعض کرداروں میں شعوری ہے اور بعض میں ایک غیر شعوری بے چینی اور اضطراب کے طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ ایک طرف باسطا ہے جس نے اپنی امپاس پر مکمل قابو پا لیا ہے؛ دوسری طرف ایئر سنگھ ہے جو بالکل سمجھ نہیں سکتا کہ اس کے اندر یہ بے چینی یہ اضطراب یہ کرب کیوں پیدا ہو گیا ہے؟

ایئر سنگھ لڑاکو، قاتل اور شہوانی حیوان کا انتہائی روپ ہے اس مکمل حیوان میں اور ”انسان ماں یا بھی عجیب چیز ہے“ سوچنے والے خام فلسفی میں کتنا فاصلہ ہے! زندگی کے زہر کو اپنے انسانوں میں سموتے ہوئے منٹو کی بن گیا تھا اب منٹو کو انسان پر اعتماد ہے اور وہ موپاساں کی طرح یہ احساس دلاتا ہے کہ انسان میں گناہ ہے، بدی ہے، بد صورتی ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے!

(۲)

منٹو کے آخری دور کی دو تحریریں ”میری نظریں“ منٹو کی ادبی تکمیل کی مظہر ہیں۔ ”بابو گوپی ناتھ“ ایک بڑا اہم موڑ تھا جس سے منٹو کی افکار نگاری کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے۔ اس میں منٹو نے خلاف معمول بڑا بھرپور، پیچیدہ اور مکمل کردار پیش کیا تھا اور اس کردار کو پیش کرتے ہوئے منٹو کا رویہ بھی ایک نئے فن کا تھا۔ ایک مکمل کردار کے ساتھ اس افسانے میں ایک مکمل اور بھرپور تجربہ بھی تھا۔ جیسا کہ عسکری صاحب نے کہا ہے، منٹو عموماً چھوٹے چھوٹے انفرادی تجربوں کو فوڈارقم کر کے افسانے کی گرفت میں لے آتا تھا۔ اس سے پہلے کہ یہ چھوٹے چھوٹے تجربے آپس میں مل کر اور وقت گزرنے پر فن کار کے ذہن میں

ڈھل کر ایک مکمل اور بڑے تجربے کی تشکیل پائیں۔ البتہ "بابو گوپی ناتھ" میں ایک بڑے تجربے اور تکمیل کا احساس پایا جاتا تھا۔ منٹو کے فن کے اس تدریجی ارتقاء کی تکمیل اس کے آخری دور کی ان دو تحریروں میں پائی جاتی ہے: "سڑک کے کنارے" اور "اس منجد ہار میں"۔ ان میں ایک تکمیل، ایک وسعت، ایک کائناتی گہرائی کا احساس ہے؛ زندگی اور وجود کا ایک فلسفہ ہے۔ سماج اور زندگی کی حقیقتوں کو بڑی بے رحم صداقت اور بے باکی سے بیان کرنے میں منٹو کی قوت منفی اور تحریری تھی، لیکن بعد میں منٹو میں اثباتی انداز بھی پیدا ہو چلے گئے اور آخر میں منٹو جان گیا تھا کہ بڑے فن کار کے فن میں زندگی اور وجود کا ایک مثبت فلسفہ ہوتا ہے۔

اگر کوئی "اس منجد ہار میں" کی گہرائیوں کو سمجھ سکے تو اسے یہ احساس ہو گا کہ اس میں منٹو نے منفی عناصر کو "جن میں زندگی کی قوت نہیں، عدم اور فنا کی طرف جاتے ہوئے دکھایا ہے اور ان اثباتی عناصر کو ملایا ہے جن سے حیات کی تجدید ہوتی اور زندگی آگے بڑھتی ہے۔

یوں تو پہلی نظر میں "اس منجد ہار میں" کا موضوع وہی نظر آتا ہے جو ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے *LADY CHATTERLEY'S LOVER* کا ہے؛ کردار بھی تقریباً وہی ہیں: ایک شوہر جو شادی کے فوراً بعد مفلوج سمجھا جاتا ہے؛ اس کی حسین، جوان، صحت مند بیوی؛ ایک نوجوان صحت مند مرد جو اس کی بیوی کو "زندگی کی قوت" دے سکتا ہے اور ایک خادمہ جو اس مفلوج سے ہمدردی اور لگاؤ رکھتی ہے۔ لیکن لارنس کی اس موضوع پر پیش کش سے منٹو کی پیش کش کہیں اونچی اور اور فن کارانہ ہے اس سے قطع نظر کہ ایک ناول ہے دوسرا ڈراما۔ اس میں ایک فلسفہ ہے جو لارنس کی کم از کم اس تحریر میں مفقود ہے حالانکہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے "جنس" ہی کا ایک فلسفہ بنالیا تھا۔ لارنس نے اس ناول میں صرف جسمانی تعلق کی موزونیت اور تکمیل پر زور دیا ہے۔ منٹو کی اس تحریر میں ایک جمالیاتی احساس ہے اور ایک جمالیاتی رویہ۔ یوں تو زندگی کی قوت کو منٹو نے بھی لارنس کے معنی میں لیا ہے، یعنی یہ کہ "جنس" زندگی کی قوت ہے، لیکن "اس منجد ہار میں" میں منٹو نے حسن کو بھی بہت زیادہ اہمیت دی ہے اور ان دوسرے اثباتی عناصر کو بھی جو حسن اور زندگی کی تکمیل کرتے ہیں۔ "اس منجد ہار میں" میں حسن ایک اثباتی عنصر ہے جس جوانی، صحت، لطیف جذبات اور محبت کی قوت — یہ اثباتی عناصر بیوی اور شوہر کے چھوٹے بھائی میں بھی کم و بیش موجود ہیں۔ لیکن شوہر، جب وہ کسی حادثے کی وجہ سے اس طرح مفلوج ہو جاتا ہے کہ اس میں زندگی کی قوت مفقود ہو جاتی ہے، ایک منفی عنصر بن جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابل

ذکر ہے کہ منٹو کے ہاں اس مفلوج شوہر کو پیش کرتے ہوئے وہ ہلکی سی تحقیر نہیں پائی جاتی جو لافس کے ہجے میں پائی جاتی ہے۔ منٹو کو اس کردار سے پوری ہمدردی ہے، بلکہ منٹو نے اس کے بے پناہ کرب، اذیت اور کش مکش کو ڈرامے کا اہم حصہ بنایا ہے۔ شوہر میں یہ محسوس کرنے کی صلاحیت ہے کہ اس کی حسین اور نوجوان بیوی کو پورا حق حاصل ہے کہ وہ اس کے بھائی کی طرف متوجہ ہو جس سے اسے صحیح معنوں میں صحت مند اور مثبت محبت مل سکتی ہے اور ان دونوں کی آپس میں بے اختیار کشش ایک فطری امر ہے۔ وہ خود تو اپنے مفلوج جسم اور نفسیاتی کمزوری اور احساں کمتری کے ساتھ ایک منفی عنصر بن چکا ہے جس سے ہمدردی کی جا سکتی ہے محبت نہیں۔ اسے محبت خاتمہ سے ملتی ہے جو محبت کے قابل نہیں، جو بد صورت ہے اور بد صورتی جائے خود ایک منفی عنصر ہے یہ دونوں منفی عناصر ایک دوسرے کے قریب آ سکتے ہیں لیکن ان کی قربت اور ملاپ کوئی اثباتی قوت نہیں پیدا کر سکتے اور اس لیے وہ زندگی کی بجائے موت میں ایک دوسرے کا ساتھ دیتے ہیں، ایک ساتھ خود کشی کرتے ہیں اور اس طرح فانی طرف جاتے ہیں۔ سعیدہ اور مجید کے مقابلے میں یہ کہیں زیادہ قوی اور اثر انگیز کردار ہیں لیکن منفی عناصر ہیں۔ امجد کو اگرچہ المیہ ہیرو کا درجہ نہیں دیا جاسکتا لیکن منٹو کا یہ ڈرامہ میلو ڈرامے سے کچھ زیادہ ہی ہے اور ٹریجڈی کے قریب پہنچ جاتا ہے، اس کا درد اور اس کی المیہ موت ہم میں رحم اور دہشت کے المیہ جذبات کو ضرور ابھارتی ہے۔ لیکن امجد ایک انفعالی کردار ہے جو درد میں لذت محسوس کرتا ہے اس کی مفلوج بے بسی اس وقت سب سے زیادہ نمایاں ہوتی ہے جب وہ سعیدہ کو پلنگ پر لیٹ جانے کے لیے کہتا ہے اور جھوٹ موت شادی کی پہلی رات کا تصور باندھتا ہے۔ اس وقت اس کا تصور یہ طرب و انبساط سے شروع ہوتا ہے لیکن بہت جلد شکست و فنا کے مناظر میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ ہر چند وہ زندگی سے کچھ حظ اٹھانے اور اپنے آپ کو پہلائے رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اس کے مجروح ہونے کے ساتھ اس کی یہ صلاحیت بھی مجروح ہو جاتی ہے۔ اس کے ارد گرد قدرت کے حسین مناظر اور سر بلند پہاڑیاں جن تک اس کی رسائی نہیں، اس کے درد اور بے بسی میں اور اصفانے کا باعث بنتی ہیں۔ اسی طرح سعیدہ کا بے پناہ حسن بھی اس کے لیے اذیت دہ بن جاتا ہے۔ امجد بے حد حساس ہے اس لیے اس کی وہ ذہنی حالت بن جاتی ہے کہ اس پر شکست و فنا کا تصور ہمیشہ حاوی رہتا ہے اور اسے پناہ صرف موت میں مل سکتی ہے سعیدہ ایک کردار سے زیادہ سبیل معلوم ہوتی ہے: حسن کی علامت۔ وہ حسن جیسے

امجد نے اپنا ناچا ہا لیکن جو اس کی اذیت کا باعث بن گیا۔ وہ اپنے شوہر سے ہمدردی ضرور رکھتی ہے۔ مجید کی طرف اپنی فطری کشش کو روکنے کی ایک حد تک کوشش بھی کرتی ہے لیکن اس کی اخلاقی اندرونی کشش ایک ہلکے سے اضطراب سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اور مجید میں تو 'امجد کا بھائی' ہونے کے باوجود ایسی کوئی قوی کشش پیدا نہیں ہوتی۔ وہ فرار کی راہ ڈھونڈتا ہے اور اس منجد ہار سے نکل بھاگنا چاہتا ہے۔ وہ سعیدہ کے سامنے یہ اعلان کرنے سے بھی نہیں جھجکتا کہ امجد اپنی موت کی طرف جا رہا ہے اور زندگی کے بھی کوئی تقاضے ہیں جو ان کے ملاپ سے پورے ہو سکتے ہیں اور جو زیادہ اہم ہیں۔

لہذا یہ دونوں نسبتاً غیر اہم ہونے کے باوجود زندگی کی تجدید کی علامت ہیں اور یہ کوئی فنی خامی نہیں کہ غٹھونے ان کرداروں کو کم اہمیت دی ہے۔ ایملی برانٹ کے اچھوتے اور کیتا ناول "ڈورنگ ہائٹس" میں وہ کردار (یعنی چھوٹی کیتھرین اور ارن شا)، جن سے زندگی کی تجدید ہوتی ہے، قد آور، قوی اور بیجانی المیہ کرداروں (بیت کلف اور کیتھرین) کے مقابلے میں بالکل غیر اہم، عام اور معمولی کردار معلوم ہوتے ہیں، لیکن ان عام اور نارمل کرداروں میں وہ صحت مند توازن ہے جو زندگی اور نظام حیات کے لیے ضروری ہے

"اس منجد ہار میں" گوا امجد کا المیہ پیش کرتا ہے اور آخر میں موت حاوی اور فتح باب نظر آتی ہے لیکن سعیدہ اور مجید کے ملاپ میں زندگی کی تجدید کا اشارہ بھی ہے۔ یہاں غٹھو کے وزن میں وہ وسعت پیدا ہو چکی تھی جو انفرادی اور خصوصی کو آفاقی اور کائناتی میں تحلیل کر دے۔

ایک خاص واقعہ، ایک خاص تجربہ؛ کوئی خاص، انوکھا، انفرادی کردار پیش کرنا غٹھو کی ایک خصوصیت تھی۔ "سڑک کے کنارے" میں بھی ایک خاص واقعہ ہی ہے جو ایک خاص مرد اور خاص عورت سے وابستہ ہے، لیکن یہاں خصوصیت آفاقیت میں حلول ہو گئی ہے۔ افسانے کی ساری جزئیات میں صرف ایک چیز ایسی ہے جو خصوصیت کی طرف اشارہ کرتی ہے — مرد کی نیلی آنکھیں — لیکن ان نیلی آنکھوں کی آسمان کی نیلا ہٹ سے تشبیہ — آسمان اس کی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا — اس خصوصیت میں بھی وہی کائناتی وزن کا احساس پیدا کر دیتی ہے۔ یہاں ہم زمان اور مکان کی تخصیص کو بھی بھول جاتے ہیں؛ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ واقعہ کسی خاص عورت اور مرد سے وابستہ ہے۔

”دور و حوں کا سمٹ کر ایک ہو جانا اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا۔
 دور و حیں سمٹ کر اس ننھے سے نقطے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے۔
 یہاں غٹو کا جنس کا تصور بھی کتنا مختلف اور کتنا بلند ہے! گو غٹو کا نظریہ جنس کے متعلق
 ہمیشہ صحت مند رہا ہے اور وہ اسے ایک ازلی فطری صحت مند جذبہ سمجھتا رہا ہے لیکن پہلے
 غٹو کے ہاں جنس کا تصور محض جسمانی تھا لیکن یہاں غٹو کا تصور اتنا بلند ہو چکا ہے کہ اسے غٹو نے
 وجود کی تکمیل اور روحوں کے ملاپ سے تعبیر کیا ہے۔

وجود کی تکمیل اور روحوں کے ملاپ کے ساتھ یہاں بنیادی گناہ کا تصور بھی شامل ہے۔
 یہاں بنیادی گناہ کا یہ تصور اتنا گہرا ہے کہ موت ہا غٹو دن کے یہاں ملتا ہے۔ اس گناہ کا
 نشان عورت کے سینے پر داغ دیا گیا ہے۔ عورت اپنے سینے پر اس جلتے ہوئے سرخ نشان کو
 دیکھ کر اپنے آپ سے یہ پوچھتی ہے: ”کیا یہ واقعی گناہ تھا؟“ نہیں۔ گناہ نہیں تھا۔ یہ تو وجود
 کی تکمیل تھی۔ دور و حیں سمٹ کر ایک ہو گئی تھیں۔ اس نے اپنی جڑ چھڑاتی ہوئی روح اس کے
 حوالے کر دی تھی اور اس کے وجود کے ذروں نے اپنی جڑ کی تعمیر و تکمیل کی تھی۔ وہ مانی بن
 رہی تھی۔ ایک موتی اس کی کوکھ کی سیپ میں تشکیل پا رہا تھا۔ مانتا اس کی ساری رگوں میں
 سرایت کر گئی تھی اور اس کی دودھ بھری پھاتیوں کی گولائیوں میں سجدے کے اچھے، پاکیزہ میناروں
 کی سی تقدیس آرہی تھی۔ اس کی تکمیل تو ہو گئی تھی لیکن اب وہ اسے بھڑک کر چلا گیا تھا!

یہاں عورت ہا غٹو دن کی ہیسٹری میں ایک چوراہے پر پہنچتی ہے:

”یہ دنیا ایک چوراہا ہے، یاد رکھ، تجھ پر انگلیاں اٹھیں گی۔“

جب اس کی کوکھ کا موتی سیپ سے باہر نکلے گا تو گناہ کی زندہ علامت بن جائے گا۔

SCARLET LETTER میں بھی موتی گناہ کی زندہ علامت ہے۔

”اس کی زندگی موت سے بدتر ہوگی۔ اس سے بہتر ہے کہ اس نئی زندگی کا آغاز

ہوتے ہی اسے ختم کر دیا جائے۔“

اور وہ ماں اپنے سارے جذبات و احساسات کو کھیل کر اپنی مانتا کا کلا ٹھونٹ کر جب
 اسی زندگی کو ختم کر دیتی ہے جو اس کی اپنی زندگی کا ایک حصہ تھی، اس کے اپنے خون سے بنی
 تھی، اس کی اپنی کوکھ میں تشکیل پائی تھی اس وقت وہ ماں کس بے پناہ ذہنی و روحانی کرب
 و اذیت سے گزری ہوگی؟ یہ کتنا بڑا المیہ ہے!

اور اخبار میں چھپی ہوئی وہ چند سطریں — سرد اور منجمد سطریں — اس المیے کو کہہ سکتی ہیں !

اس المیے کو اپنی گہرائیوں اور ساری POIGNANCY کے ساتھ پیش کر چکنے کے بعد جب منٹو اچانک اپنا افسانہ اس اخباری رپورٹ پر ختم کرتا ہے تو ہم گویا ایک دھچکے کے ساتھ بلند پہاڑ سے نیچے آگرتے ہیں : کائناتی وسعت اور گہرائی سمٹ کر ایک خاص نکتے پر آجاتی ہے۔
 اخباری رپورٹ میں تو یہ محض ایک واقعہ تھا، اُن بیسیوں میں سے ایک جو آئے دن ہوتے رہتے ہیں، لیکن منٹو اخبار کی ان چند سطروں میں وہ گہرا المیہ تلاش کر لیتا ہے جو عورت اور ماں کا المیہ ہے۔

اس رپورٹ سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ بچی زندہ ہو جاتی ہے۔ یہ بچی زندہ رہ کر سماج کے ہاتھوں کیا کیا دکھ اٹھائے گی ؟ وہ بھی عورت بن کر شاید وہی گناہ کرے یا اس گناہ پر مجبور کی جائے جو اس کی ماں نے کیا تھا ؟ وہ بھی ماں بنے گی اور اپنے گناہ کے پھل کو اپنے ہاتھوں... کیا یہ داستان پھر دہرائی جائے گی اور کہانی ایک دائرے میں گھوم کر اسی نکتے پر آجائے گی ؟
 ”ایک نوزائیدہ بچی سردی سے ٹھٹھرتے سڑک کے کنارے پائی گئی۔ کسی سنگدل نے بچی کی گردن کو کپڑے میں جکڑ رکھا تھا۔“

سنگدل کے لفظ پر ہم چونکتے ہیں۔ سنگدل کون تھا ؟ وہ ماں جس نے اپنی رگوں میں سڑا کرتی ہوئی مامتا کا خون کر کے بچی کو مارنے کی کوشش کی تھی یا وہ مرد جو عورت سے سب کچھ حاصل کرنے کے بعد اسے دھوکا دے کر اور اس نازک حالت میں چھوڑ کر چلا گیا تھا یا وہ سماج جس کے خوف نے عورت کو یہ غیر فطری حرکت کرنے پر مجبور کیا تھا ؟۔

ایک خارجی، واقعاتی حقیقت جو صرف یہ بتاتی ہے کہ ایک عورت نے گناہ کیا تھا اور اس گناہ کے پھل کو مارنا چاہا تھا ؛ اور دوسری گہری باطنی حقیقت جو سارے افسانے میں عورت کی ذہنی کیفیات اور محسوسات کے ذریعے بیان کی گئی ہے : اور عورت کے ماں بننے کی کیفیت جب وہ ایک بہت بلند اور برتر اور مقدس ہستی بن جاتی ہے۔

نہیں، یہ تقدیس اور طہارت کچھ بھی نہیں۔ وہ تو ایک چور ہے پر کھڑی ہے۔
 اور پھر وہ پھل، وہ اذیت ناک کش مکش جب اس کی مجبوری اور بے بسی کی آخری جمع سنائی دیتی ہے :

”مت چھینو، اسے مت چھینو، میری روح کا یہ ٹکڑا مجھ سے مت چھینو۔“
 خارجی حقیقت کا پردہ چاک کر کے غٹو ہیں یہ باطنی حقیقت دکھاتا ہے تو صرف
 ایک روح نظر آتی ہے:
 ایک عورت اور ایک ماں کی زخمی، پھڑپھڑاتی ہوئی روح!

(معیار)



منٹو

جس دن منٹو مرا تھا اس دن بھی میں نے یہی کہا تھا کہ منٹو جیسے آدمی کی زندگی یا موت کے بارے میں جذباتی ہونے کی ضرورت نہیں۔ ہمیں تو اس کی زندگی اور موت دونوں کے معنی متعین کرنے چاہئیں۔ منٹو تو ان لوگوں میں سے تھا جو صرف ایک فرد یا ایک ادیب سے کچھ زیادہ ہوتے ہیں۔ پھر اب تو جذبات پرستی کی گنجائش یوں بھی نہیں رہی کہ منٹو کو مرے دو مہینے سے زیادہ ہو گئے۔ اور ہمارے لیے یہ سوال زیادہ اہم ہو گیا ہے کہ اردو ادب میں کیا کم از کم بیس سال کے اردو ادب میں منٹو کی جگہ کیا ہے۔ بعض لوگوں کے خیال میں منٹو اردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ منٹو چاہے موپاساں وغیرہ کی صف میں نہ آ سکے، لیکن یورپ کے اچھے خاصے افسانہ نگاروں سے اس کا مقابلہ کیا جاسکتا ہے۔ میں ان دونوں باتوں سے متفق ہوں بلکہ میں تو یہ بھی کہتا ہوں کہ اگر منٹو موپاساں کے برابر نہیں پہنچ سکا تو اس میں اتنا قصور خود منٹو کا نہ تھا جتنا اس ادبی روایت کا جس میں وہ پیدا ہوا۔ جس بات میں منٹو موپاساں سے پیچھے رہ جاتا ہے وہ موپاساں کی نثر ہے اور موپاساں کو جس قسم کی نثر درکار تھی وہ فرانس میں اور کچھ نہیں تو کوئی دو سو سال سے نشوونما پارہی تھی۔ موپاساں کے پیچھے روشن فو کو تھا، دالتیہ تھا، استاں وال تھا۔ فلو بیر تھا۔ منٹو کے پیچھے کون تھا؟ میری بات کا وہ مطلب نہ سمجھیے جو اردو کے ایم۔ اے سمجھیں گے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ اردو کی نثر بالکل فضول ہے اس میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ لیکن منٹو کو جن چیزوں کی ضرورت تھی وہ اردو نثر کی روایت میں موجود نہ تھیں۔ منٹو کو پانی پینے کے لیے اپنے آپ کنواں کھودنا پڑا۔ موضوع اور ہئیت دونوں میں منٹو کی حیثیت ایک پیش رو کی ہے اس لیے منٹو کے متعلق کوئی آخری فیصلہ کرنے سے پہلے ہمیں یہ دیکھنا پڑے گا کہ اس سے پہلے اردو میں کیا تھا، اس کے ہم عصر کیا کر رہے تھے، منٹو کیا کر سکا اور کیا نہیں

کر سکا۔ یہ باتیں دیکھے بغیر ہم منٹو کو اچھا یا برا کہہ لیں گے۔ مگر اردو ادب میں منٹو کی حیثیت ہماری سمجھ میں نہ آئے گی۔

منٹو نے جو کنواں کھودا تھا وہ ٹیڑھا بھینکا سہی، اور اس میں سے جو پانی نکلا وہ گد لایا کھاری سہی۔ مگر دو باتیں ایسی ہیں جن سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ایک تو یہ کہ منٹو نے کنواں کھودا ضرور، دوسرے یہ کہ اس میں سے پانی نکالا۔ اب ذرا گنیے تو سہی کہ اردو کے کتنے ادیبوں کے متعلق یہ دونوں باتیں کہی جاسکتی ہیں۔

میں اس بات سے بے خبر نہیں ہوں کہ آج سے نہیں بلکہ شروع ہی سے بہت سے ”خوش مذاق“ حضرات کو منٹو کی ان دونوں خوبیوں سے انکار رہا ہے۔ اس کے برخلاف ہم نے یہ بھی دیکھا کہ اقبال کی وفات سے لے کر آج تک کسی اردو ادیب کا ماتم اس طرح نہیں ہوا جس طرح منٹو کا۔ آخر کوئی چیز تو تھی جس نے لوگوں کو اتنا سوگ منانے پر مجبور کیا۔ خیر، بعض لوگ اتنی مقبولیت کو بھی منٹو کی پستی کا آخری اور قطعی ثبوت سمجھیں گے، کیونکہ ان کا عقیدہ ہے کہ ادیب کو ہر آدمی کے لیے نہیں لکھنا چاہیے۔ ایسے لوگوں کو بیس سال سے منٹو پر ہی اعتراض رہا ہے کہ منٹو تو بس ایسی باتیں کرتا ہے جس سے لوگ چونک پڑیں۔ شاید یہ کوئی غیر شریفانہ یا غیر ادیبانہ بات ہو۔ لیکن میں نے جو تھوڑا بہت ادب پڑھا ہے اس سے تو سہی پتہ چلتا ہے کہ لوگوں کا چونکا نا ادیب کا ایک مقدس فریضہ رہا ہے۔ بلکہ میل ول نے تو ایسے لوگوں پر لعنت بھیجی ہے جو چونکا لانے سے ڈرتے ہیں۔ منٹو کو چھوڑیے۔ بودیتر سے شاعر کو کیا کہیے گا جس کا ادبی اصول ہی یہ تھا کہ متوسط طبقہ کو چونکا یا جائے۔ اگر چونکا نا کوئی بہت بڑا ادبی نقص ہے تو چونکنے سے ڈرنا ایک ذہنی بیماری ہے، کمزور شخصیت کی نشانی ہے۔ جو آدمی دوسروں کو چونکانا چاہے اس میں پہلے خود چونکنے کی صلاحیت ہونی چاہیے جس شخص کی جسمانی، ذہنی اور اخلاقی اعصاب زندہ نہ ہوں وہ کیا کسی کو چونکا کے کانٹگی کیا نہائے گی کیا پھوڑے گی۔ اگر کوئی ادیب اپنے پڑھنے والوں کو چونکاتا ہے تو یہ کوئی شکایت کی بات نہیں۔ ورنہ تو پھر بڑھئی کی شکایت کیجیے کہ اس نے کرسی کیوں بنائی۔ ایسا ادیب تو محض اپنا فریضہ ادا کرتا ہے، ہاں ادیب سے آپ یہ ضرور پوچھ سکتے ہیں کہ تم نے ہمیں چونکانے کے بعد دکھایا کیا اگر ہمیں تھنھوڑ کر جگانے کے بعد منٹو نے ہمیں انسانی فطرت اور انسانی معاشرے کا کوئی تماشہ نہیں دکھایا، اگر اس نے ہمارے اندر زندگی کا کوئی نیا شعور پیدا نہیں کیا تو پھر ہم اسے گالیاں دینے میں حق بجانب

ہوں گے کہ اس نے ہمیں چین سے سونے بھی نہیں دیا۔ جو لوگ کسی قیمت پر جاگنا ہی نہیں چاہتے انہیں تو اُن کے سال پر جوڑ لیے لیکن کیا آپ ”نیا قانون“، ”ہتک“، ”بابو گوپی ناتھ“ جیسے افسانے پڑھ کر دیانت داری کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ منٹو نے ہمیں چونکا کر مفت میں ہماری نیند خراب کرائی؟

اچھا، منٹو نے چونکایا بھی ہے دو طریقے سے۔ ایک تو اس کے ایک اچھے افسانے میں جنہیں پڑھنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ انسانی حقیقت ہمارے لیے کچھ بدل سی گئی ہے۔ دوسری طرف اس کے برے افسانے ہیں۔ منٹو کا ڈھنڈورچی ہونے کے باوجود مجھے تسلیم ہے کہ اس نے بعض بہت سے خراب افسانے لکھے ہیں۔ لیکن اس کے برے سے برے افسانے میں بھی آپ کو دو ایک فقرے ایسے ضرور ملیں گے جو کسی نہ کسی آدمی یا چیز، یا خیال یا احساس کو منور کر کے رکھ دیں گے۔ چاہے یہ روشنی ایسی ہو جو آپ کو پسند نہ آئے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اس میں بھی اور زیادہ ہے، یہ منٹو کا مداری پن تھا۔ مگر پہلی بات تو یہ ہے کہ آمد اور آمد کا فرق ادب میں کوئی معنی نہیں رکھتا۔ کوئی چیز آمد ہو یا آورد فیصلہ کن بات تو یہ ہے کہ اس سے نتیجہ کیا برآمد ہوا۔ اگر آورد کے ذریعے کسی تجربے کو اظہار مل گیا تو وہ آمد سے بہتر ہے دوسری بات یہ ہے کہ نواے سردش بھی د طرح سنی جاتی ہے۔ کبھی تو سردش اپنے آپ بول پڑتا ہے کبھی اس کے کان مروڑنے پڑتے ہیں۔ سردش کی فیاضی سے تو ہر آدمی ہی ادیب بن سکتا ہے لیکن سردش کو زبردستی بلوانے کے لیے محنت درکار ہے۔ کیونکہ سردش کے کان مروڑنے کا مطلب ہے اپنے کان مروڑنا۔ آپ یہ تو ضرور کہہ سکتے ہیں کہ بعض دفعہ منٹو نے سردش کے کان اس طرح مروڑے کہ وہ بولنے کے بجائے چیخ پڑا یا اول فول بکنے لگا۔ لیکن منٹو نے حوصلہ تو دکھایا۔ یہ کہہ دینا تو آسان ہے کہ منٹو کرتا ہی کیا تھا۔ وہ بے جوڑ باتوں کو جوڑ دیتا تھا، مگر یہ سمجھنا مشکل ہے کہ ان مل بے جوڑ میں آدمی کا حلیہ بگڑ جاتا ہے۔

جُز قہیں اور کوئی نہ آیا بردے کار

منٹو کے اندر اس شعبہ سے بازی کی تہم میں جو چیز کام کر رہی تھی کہ منٹو اپنے کسی چھوٹے سے چھوٹے احساس یا جذبے کو دبائے یا رد کرنے کا قائل نہ تھا۔ ہر چیز اُس کے اندر کوئی نہ کوئی رد عمل پیدا کرتی تھی، اور وہ اس رد عمل کو قبول کر لیتا تھا۔ ان چھوٹے چھوٹے اور وقتی تجربات کو ایک دوسرے سے متعلق اور منضبط کرتے رہنے کی عادت اس میں نہ تھی۔ وقتی رد عمل کو وہ اتنا دلچسپ یا دقیق سمجھتا تھا کہ اس پر انضباط و ارتباط کو قربان کر دیتا تھا۔ اس لیے اس کے

افسانے کبھی تو بہت اچھے ہوتے تھے، کبھی برے، اور کبھی افسانے میں ایک آدھ فقرہ ہی کام کا نکلتا تھا۔ منٹو میں یہ بہت بڑا نقص تھا۔ لیکن اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کا حال یہ رہا ہے کہ وہ یا تو اپنے احساس کو ایک ڈھڑے پر لگا دیتے ہیں۔ اس ڈگر سے ہٹ کر کسی اور قسم کے تجربے کی صلاحیت ان میں باقی ہی نہیں رہتی یا پھر وہ چھوٹے چھوٹے اور ہنگامی تجربات کو حق سمجھ کر رد کرتے چلتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ادیب دو چار اچھے افسانے لکھ کر ٹھپ ہو جاتے ہیں۔ اردو افسانے میں بس منٹو ایک ایسا آدمی ہے جو کسی جذبے یا احساس سے نہ ڈرتا تھا، اور جس کے لیے کوئی احساس حقیر یا غیر دلچسپ نہ تھا۔ بعض حضرات نے منٹو کے کارنامے کو یہ کہہ کر اڑانے کی کوشش کی ہے کہ منٹو کے یہاں افسانے کا خام مواد تو ہے، افسانے نہیں ہیں۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کے پاس خام مواد تک نہیں۔ کیونکہ خام مواد تو احساسات اور جذبات ہی فراہم کرتے ہیں۔ جب آدمی اپنے اعصاب پر پیرے بٹھا دے تو نتیجہ ظاہر ہے۔ منٹو کی شخصیت اردو افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ آزاد تھی۔ اس معنی میں کہ اس نے اپنے احساسات پر کسی قسم کی بندشیں نہیں لگائی تھیں۔ جب اس کے احساسات ایک دوسرے سے آزاد ہونے لگتے تھے تو یہی چیز اس کے افسانے کے لیے ہلک بھی ہو جاتی تھی لیکن اردو میں کوئی افسانہ نگار ایسا نہیں جو احساسات کی آزادی سے اتنا کم ڈرتا ہو۔ احساسات اور ارتعاشات کی ہلچل میں منٹو کی شخصیت ضرور پاش پاش ہو گئی۔ لیکن اپنی زندگی اور موت سے منٹو نے ہمیں اتنا ضرور دکھا دیا کہ فن کار اپنا مواد کس طرح حاصل کرتا ہے۔ کیونکہ اس نے مواد جمع کرنے کا کام برسرِ عام اور سب کی آلودگی کے سامنے کیا، اسی لیے اردو میں اس کی حیثیت محض ایک ادیب سے زیادہ ہے۔ اسی لیے اس کی موت اس کی زندگی کی معنویت کو مکمل کرتی ہے۔ اور اسی لیے اس کے برے افسانوں کو بُرا سمجھنے کے باوجود میں منٹو کو اردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار کہتا ہوں۔



وارث علوی

منٹو کا فن: حیات و موت کی آویزش

بڑا جواری بڑا داؤ لگاتا ہے اور منٹو نے بڑا جوا اٹھایا جب اس نے فیصلہ کیا کہ ہر نوع کی آرٹس و زیبائش سے تنہی محض کہانی اس کے تخیلی اظہار کا پورا بار اٹھائے گی۔ اب محض کہانیاں تو بیدی کا بھولا، گچھا کا شکاری اور شہر زاد کا شوہر، یعنی فارسی کے الفاظ میں بچے یا وحشی سنتے ہیں۔ یہ احساس بہت عام ہوتا گیا کہ منٹو کے افسانے افسانے نہیں محض خاکے ہیں ناول اور افسانہ میں کہانی اور گھڑے گھڑائے پلاٹ کے علاوہ اور بھی کچھ ہوتا ہے، جو ناول کو بطور تخیلی آرٹ کے برتنے کا ضامن ہے۔ ایلپیٹ نے بتایا ہے کہ خالص ناول نگار تو صرف سائی سے فون ہے جس کے یہاں صرف ناول نگار کا ڈھانچہ ملتا ہے۔ یہ بھی تعجب کی بات نہیں کہ راب گریے نے جو حقیقت کا مشاہدہ تخیل اور زبان کے HUMANISING عناصر کے بغیر کرنا چاہتا تھا، فلم اور سرائی سائی ناول کے ساتھ ساتھ سائی سیموں کے اثرات بھی قبول کیے۔ جائس پر دست زیباکوف اور دوسرے بڑے ناول نگاروں کے یہاں تہذیبی اور تمدنی فضا، آداب و اطوار کا بیان، سماجی اور نفسیاتی مواد کی دبازت، اساطیر اور علامات کا طلسم، اور اسالیب بیان کے نئے نئے تجربوں کی رنگارنگی اس خلا کو پر کرتی ہے جو گھڑے گھڑائے پلاٹ کی واقعی ناول کے زوال اور نامقبولیت سے پیدا ہوا تھا۔ منٹو نے غیر ضروری تفصیلات، جزئیات نگاری، آرائشی تشبیہات، فضا بندی، منظر نگاری، سماجی آداب و اطوار اور نفسیاتی پیچ و خم کے بیان سے احتراز کر کے اپنے بیانیہ کو اس حد تک کفایت شعارانہ بنایا کہ بادی النظر میں بس یہی لگتا ہے کہ وہ تو ایک کہانی کہہ رہا ہے۔ چونکا نے والی، سنسنی خیز، بس کا انجام غیر متوقع ہو، لیکن معاملہ اتنا سیدھا سادا نہیں ہے جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں۔ غیر متوقع انجام کی ہی بات لیجیے۔ ”اتو کا بیٹھا“ سے لے کر ”کھول دو“ تک کا سفر

انجام کے محض دلچسپ اور انجام کے معنی خیز ہونے کا طویل سفر ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ فٹو کے فن میں وقت کے ساتھ ساتھ پختگی آتی گئی۔ اس کی ابتدائی کہانیاں مشقِ سخن کی کہانیاں نہیں ہیں، اور ایسا بھی نہیں کہ بعد کی تمام کہانیاں فنی پختگی کی ضامن ہوں۔ آخر اس کے پہلے مجموعے دھواں میں ”دھواں“ اور ”کالی شلوار“ جیسی کہانیاں ہیں جو فنی پختگی کے اعتبار سے ”بلاؤز“ اور ”ہتک“ کے مماثل ہیں۔ ”موتری“ تو محض صحافتی طنز ہے گو اس کی معنی خیزی آج کی گندی سیاست نے مزید بڑھادی ہے، لیکن ”ماتمی جلسہ“ اس کی واحد سیاسی کہانی ہے جو سلیقہ مدی سے لکھی گئی ہے اور آج بھی اتنی ہی سچ ہے جتنی کہ کل تھی بات دراصل یہ تھی کہ اپنے ابتدائی زمانے میں فٹو مختلف اثرات کے تحت لکھ رہا تھا۔ رومانیت، سیاسی احتجاج، سماجی حقیقت نگاری، نفسیاتی تجزیہ، خطوط اور مولو لوگ غیر متوقع انجام، انشائیہ اور ڈراما، سبھی اس پر اثر انداز تھے اور اسے اپنی تخلیقی شخصیت کی شناخت کے لیے ان میں سے بہت سی چیزوں سے اپنا پیچھا چھڑانا تھا۔ ”دیوانہ شاعر“ کی کمزوری اس کی سیاسی خطابت ہے۔ فٹو کا تخیل بنیادی طور پر URBAN ہے۔ دیہاتی فضا اور مناظر فطرت کا رومانی بیان اس کے بس کا روگ نہیں، جیسا کہ ”بیگو“ اور ”موسم کی شرارت“ سے ظاہر ہے۔ ”نیا سال“ دلچسپ ہے کیونکہ جدید دور کے بازنک ہیرد کا خاکہ ہے، لیکن اس نوع کی خود کامی سے ”مجنوں کی ڈائری“ لکھی جاسکتی ہے، افسانے نہیں۔ ”میرا اور اس کا انتقام“ میں بات معمولی تھی جسے فٹو افسانہ نہیں بنا سکا کیونکہ عنفوانِ شباب کی چھڑچھاڑ کو پر شوخ بنانے کا رینگتا، پھسلتا، بل کھاتا، ڈنک مارتا وہ اسلوب فٹو کے پاس نہیں تھا جو عصمت میں نظر آتا ہے۔ ”اس کا پتی“ کے مکالمے خالص فلمی انداز کے ہیں۔ ”کس نے اس بالی عمر میں تمہیں پاپ اور پن کے جھگڑے میں پھنسا دیا ہے۔“ پڑھ کر تو ایسا لگتا ہے گویا ابھی پریم چند نے بھی اردو میں جنم نہیں لیا۔ ”غره“ میں کیشو لال کے ذہن کی ہڑبونگ کا بیان بہت کامیاب ہے لیکن ”ڈرپوک“ میں ذہنی تصادم کا بیان کامیاب نہیں، کیونکہ ہیرد رومانیت کا شکار ہے اور گناہ کرنے اور نہ کرنے کی کشمکش میں مبتلا۔ ”نیا سال“ کے ہیرد ہی کی طرح اسے بھی قاضی عبدالغفار کے اثرات سے بچانا مشکل ہے۔

اس تجزیے سے میں بتانا یہ چاہتا ہوں کہ فٹو تراش تراش کے ذریعے آخر کیوں

خالص کہانی کے طریقہ کار پر پہنچنا چاہتا تھا۔ وجہ صاف ہے کہ وہ SENSIBILITY کی کہانیاں لکھنا نہیں چاہتا تھا۔ اسے اپنی ذات میں نہیں گرد و پیش کی دنیا میں اور لوگوں میں دلچسپی تھی۔ اسے حقیقت نگاری کے ایسے طریقہ کار کی ضرورت تھی جو لوگوں کا اور گرد و پیش کی دنیا کا بیان اس طرح کر سکے کہ رومانی شعربیت اور جذباتیت نظر کو دھندلا اور نقوش کو مدہم نہ کرے۔ گویا منٹو کی پوری جدوجہد کمپس فن کے لیے تھی، صحیح نقطہ نظر یا صحیح اخلاقیات کے لیے نہیں۔ اگر افسانے کا فارم، یعنی زبان اسلوب تکنیک اور بیانیہ ٹھیک ٹھاک نہیں تو نہ تو کرداروں کے جوڑ برابر بیٹھیں گے نہ واقعات کی نوک پلک درست ہوگی۔ اخلاقیات تو 'اس کا پتی' کی بہت اچھی ہے لیکن ایسے افسانہ کو لے کر آدمی کیا کرے۔ "موزیل" کو لیجیے۔ یہ منٹو کا ایک بہت اچھا افسانہ ہے اور موزیل کے کردار کی تعریف تو سبھی نے کی ہے۔ لیکن مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ موزیل میں فن کا PALPABLE DESIGN بہت واضح ہے جو ذرا سی رنگ آمیزی سے FORMULA بن سکتی ہے۔ یہی بات مجھے "ممی" میں کھٹکی ہے جسے میں منٹو کے بہترین افسانوں میں شمار کرتا ہوں۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ ایک خوبصورت نغمہ ہے جسے ضرورت سے زیادہ طول دیا گیا ہے۔ منٹو ممی کو ممی ثابت کرنے پر تلمبا ہوا ہے حالانکہ افسانہ نگار کا کام ثابت کرنا نہیں دکھانا ہے۔ فن کار کا مشاہدہ ہی اس کا ثبوت ہے، کیونکہ تخلیقی تخیل کی آنکھ جس چیز کو دیکھتی ہے اسے نئے معنی عطا کرتی ہے۔ افسانے میں منٹو جذباتی ہو گیا ہے، کبھی کبھی گیت گانا بند کر کے سُر اور تال سمجھاتا ہے۔ سین کے قتل کے ساتھ افسانہ میلو ڈرامائی حدود میں بھی داخل ہو جاتا ہے۔ افسانہ ۶۵ صفحات کا ہے جس میں سے اولین ۴۵ صفحات نہایت پرسکون انداز میں لکھے گئے ہیں جبکہ آخر کے ۲۰ صفحات میں بہت سارا مواد، بہت تیزی سے، بہت ڈرامائی انداز میں سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کا اثر افسانے کی اخلاقیات پر بھی پڑتا ہے۔ مثلاً قانون ممی کو دیس بدر کرتا ہے چڈہ کہتا ہے پولس پیسہ کھانا چاہتی تھی۔ ذرا سوچیے کہ پولس کا اقدام پر خلوص یا ایماندارانہ ہوتا تو چڈہ کیا کہتا۔ گیت گمے کی خاموش تنہائی سے نکل کر پر شور سڑک پر آجائے تو اپنی کیفیت کھودیتا ہے، کہنے کا مطلب یہ کہ فن کی تکمیل ذات کی تکمیل، ہئیت کی تلاش، ذات کی تلاش اور تکنیک کی دریافت ایک نئی حقیقت کی دریافت بنتی ہے۔ اس میں اخلاقیات اور سماجیات کا کوئی دخل نہیں۔ اس سلسلے میں ایک واقعے کی طرف اشارہ کرنا مفید ثابت ہوگا۔

اشک نے اپنی دلچسپ کتاب ”منٹو: میرا دشمن“ میں لکھا ہے کہ انھوں نے اور منٹو نے نوکروں پر گھر کی عورتوں کی بے جبابی کے اثرات پر افسانہ لکھنے کا فیصلہ کیا۔ اشک نے ”اُبال“ اور منٹو نے ”بلاؤز“ لکھا۔ اشک کا کہنا ہے کہ ”اُبال“ ”بلاؤز“ سے بہتر ہے کیونکہ مقصدی ہے۔ ”اُبال“ میں ایک بیاہتا جوڑے کے گھر کا ملازم خواب گاہ میں تاک جھانک کرتا ہے اور بالآخر کوٹھے پر جا کر ایک بیماری لگاتا ہے اور ملازمت سے برطرف کر دیا جاتا ہے مقصدیت کا عنصر شاید غریب نوکر کی بیتا میں رہا ہے۔ اشک تو کیا اگر کوئی تیسویں بھی PEIRY

TOM کی تکنیک میں افسانہ لکھے تو ہیجان خیزی سے نہیں بچ سکتا۔ اس کے برعکس ”بلاؤز“ ایک نوجوان لڑکے کی عنفوان شباب کی پہلی لرزش کی ایسی کہانی ہے جس میں ذہن کے غیر شعوری اثرات قبول کرنے اور جنسی جبلت کی غیر شعوری بیداری ہی کا بیان ہے۔ مومن نہ اپنے بدن کی ماہیت سمجھتا ہے نہ دوسرے انسانی جسموں کی۔ منٹو کا بیانیہ بلاؤز سینے، بلاؤز بدلنے، بلاؤز کے نمونے منگوانے، بلاؤز کے پہننے اور ناپ لینے، گھر کے کام کاج، اس گھر سے اس گھر کی دوڑ بھاگ، ہنسی، قہقہوں، باتوں، بلند آوازوں، کھلے کمرؤں، گویا جنسی سرگرمی کی بجائے سماجی سرگرمی کی فضا تعمیر کرتا ہے۔ اس کے برخلاف اشک کا بیانیہ ہیجان خیز راتوں، بند کواڑوں، نیم روشن خواب گاہوں اور سرگوشیوں کی جنسی فضا سے بلند نہیں ہو پاتا۔ اشک کی تکنیک تھوڑا سا پردہ اٹھا کر تخیل کو بھڑکانے کا کام کرتی ہے۔ منٹو کوئی چیز ڈھکی چھپی نہیں رکھتا۔ بو، بغل کے بالوں، نیم برہنہ بدن اور سینوں کا ذکر نہایت صاف ستھرے غیر جذباتی انداز میں کرتا ہے۔ مشاہدہ اتنا صاف ہے کہ تخیل کے بھڑکنے کا یارا ہی نہیں رہتا۔ بلاؤز ”اچھی فکر“ کا نمونہ ہے۔ آپ کہیں گے ٹھیک ہے، لیکن اس کی کوئی مثبت قدر نہیں۔ میں پوچھتا ہوں کیا ایک صحت مند لڑکے کی بدن کی بیداری کا تجربہ کوئی انسانی قدر نہیں رکھتا۔

اس تجربے سے میں جس نتیجے پر پہنچنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ اپنے بہترین افسانوں میں منٹو کا بیانیہ حشود زائد سے پاک ہو کر، ایک تندرست بدن کی جلد کے مانند کہانی کے ڈھانچے پر ایسی تند سی سے کسا ہوا ہے کہ بیانیہ کا ہر جز و پورے افسانوی ڈرائنگ کا جزو لاینفک بن گیا ہے، اس حد تک کہ افسانوی معنویت افسانوی ڈرائنگ سے کوئی الگ چیز نہیں رہی۔ منٹو کے افسانوں میں ہر تفصیل کی وہی اہمیت ہے جو غنائی نظم میں افظوں کے آہنگ، شعری پیکر اور علامت کی ہوتی ہے جو باہم مل کر معنی کی تجسیم کرتے ہیں۔ ذرا ”دھواں“

کے اس اقتباس پر نظر کیجیے :-

”اس وقت سواؤ بجے ہوں گے مگر جھکے ہوئے خاکستری بادلوں کے باعث ایسا معلوم ہوتا تھا کہ بہت سویرا ہے۔ سردی میں شدت نہیں تھی لیکن ماہ چلتے آدمیوں کے منہ سے گرم گرم سماوار کی ٹونٹیوں کی طرح گاڑھا سفید دھواں نکل رہا تھا۔ ہر شے بو جھل دکھائی دیتی تھی جیسے بادلوں کے وزن کے نیچے دبی ہوئی ہے، موسم کچھ ایسی ہی کیفیت کا حامل تھا جو ربرٹ کے جوتے پہن کر چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے باوجود بازار میں لوگوں کی آمد و رفت جاری تھی اور دکانوں میں زندگی کے آثار پیدا ہو چکے تھے، آواز میں مدھم تھیں جیسے سرگوشیاں ہو رہی ہیں، چکے چکے دھیرے دھیرے باتیں ہو رہی ہیں، ہولے ہولے لوگ قدم اٹھا رہے ہیں کہ زیادہ اونچی آواز پیدا ہو :-“

یہ محض منظر نگاری نہیں بلکہ ایک لڑکے کے اس احساس کو جو احساس کی دھندلی فضاؤں سے بلند ہو کر شعور کے اجالے میں نہیں آ پاتا، بیان کرنے کی کوشش ہے۔ احساس کی اس لہر کو براہ راست لفظوں میں قید کرنا ممکن ہوتا تو نفسیات کی کتابیں جذبات نگاری کے مرقعوں سے مالا مال ہوتیں۔ چونکہ براہ راست بیان ممکن نہیں اس لیے تخیل دوسرے وسائل اختیار کرتا ہے کبھی منظر کا بیان کرتا ہے، کبھی اشیا کا، ایسی منظر نگاری نفسیات کی کتابوں میں ممکن نہیں۔ اس کے لیے نظم اور افسانہ ہی لکھنا پڑتا ہے۔ گویا آرٹ ہمیں جو علم عطا کرتا ہے وہ نفسیات اور دوسرے علوم سے ممکن نہیں۔ یعنی فنکارانہ تخیل کی یہ بنیادی صفت ہے کہ وہ انہی تجربات کو اظہار بخشتا ہے جو کسی اور طرح بیان نہیں کیے جاسکتے۔ لہذا تخیل کی اس طاقت کا بھرپور استعمال ہی کسی فن پارے کی قدر کا ضامن اور اس کے ہونے کا جواز ہے۔ ”منٹو“ دھواں میں ایک بے نام احساس کو نام دے کر اس کی شناخت کرتا ہے۔ تخلیقی تخیل کا یہی فنکشن ہے۔ ”منٹو“ کے افسانوں کی ساخت اور بافت پر نظر ڈالیے۔ عربیانی، فحاشی، سفسنی خیزی کے تمام الزامات پادر ہوا ثابت ہو جائیں گے۔ ”منٹو“ کو EROTICISM میں اتنی بھی دلچسپی نہیں کہ جنس کی اہمیت پر انا اصرار کرنے کے بعد کچھ نہیں تو بدن کے اہتزاز کا ایک سحر آفریں اور ہوش رہا نغمہ ہی سناتا EROTIC افسانہ لکھنے کی خواہش کرشن چندر کے دل میں پیدا ہوئی تھی منٹو کے دل میں نہیں۔ اختلاط کے لذت آگیں بیان سے اس نے ہمیشہ گریز کیا ہے۔ جہاں ہے مثلاً ”بو“ اور ”ٹھنڈا گوشت“ میں، اس کی نوعیت بالکل دوسری

ہے منٹو کی ذات میں کوئی پروورژن نہیں تھا، اسی لیے اس نے ایک بھی افسانہ آندے رڈ کی نادلوں کی مانند اپنے پروورژن کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے، یا جنسی نیوروسیس کو RESOLVE کرنے کے لیے نہیں لکھا۔ اس نے جنسی پروورژن پر افسانے لکھے ہیں۔ جنسی جرائم پر بھی لکھے ہیں۔ لیکن اس کا رویہ ناپسندیدگی کا ہے۔ ڈرامائی تکنیک کے باوجود وہ افسانوی فنکار اور دوسرے کرداروں کے رد عمل کے ذریعہ وہ اس ناپسندیدگی کو ظاہر کرتا ہے۔ وہ چاہتا تو اس تکنیک میں غیر متعلق رہ سکتا تھا، اور آخر میں رزک کی طرح ہر پروورژن کو زندگی کی ایک حقیقت کے طور پر غیر جذباتی انداز میں قبول کر سکتا تھا۔ لیکن پروورژن اسے ہمیشہ گونا گونا گوا ہے مثلاً ”بد تمیز“ ”خورشت“ ”اللہ داتا“ ”کتاب کا خلاصہ“ ”پری شاداں“ وغیرہ میں وہ غیر متعلق نہیں ہے، گو وہ معروضی حقیقت نگاری سے کام لیتا ہے ”خورشت“ میں تو کوئی پروورژن نہیں۔ ایک عورت اپنے شوہر کے جگر کی دوست کے ساتھ تعلق پیدا کرتی ہے، بایوں کہیے کہ جگر کی دوست عورت کو خاموشی سے SEDUCE کرتا ہے، دونوں ہالک جاتے ہیں اور شادی کر لیتے ہیں۔ افسانے میں انسانی تعلقات کی بنیادی قدروں مثلاً دوستی، اعتماد، اور محبت کا ایسا BETRAYAL ہے، طبیعت متغیر ہو جاتی ہے، منٹو کی بیوی تو اس جوڑے کو ایک لحظہ کے لیے بھی برداشت نہیں کر سکتی اور اٹھ کر چلی جاتی ہے۔ افسانہ کچھ اس ڈھنگ سے لکھا گیا ہے کہ انسانی طرز عمل کو ایک PERVERTED SEXUAL BEHAVIOUR سے الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ منٹو نے جنسی پروورژن پر کیوں لکھا، کیا جو کچھ اس سے ملتا جلتا دوسرا سوال یہ ہے کہ اس نے طوائفوں، دالوں اور اداکاروں پر کیوں لکھا؟ سماج کے رستے ہوئے ناسوہر دکھانے کے لیے؟ ان دونوں سوالوں میں منٹو کے فن کی پوری معنویت چھپی ہوئی ہے۔ لیکن ان سوالوں کے جواب آپ کو اس وقت تک نہیں مل سکتے جب تک آپ منٹو کے تمام افسانوں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ایک تصویر کی مانند نہ دیکھیں۔ ایک ایسی تصویر جس کا ہر نقش دوسرے کو اجاگر کرتا ہو۔ اسی صورت میں تصویر کی معنویت بے نقاب ہوگی۔ منٹو فن کے اس اعلیٰ ترین مقام پر پہنچا تھا جہاں حقیقت اور افسانہ کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اسی لیے یہ فریب پیدا ہوتا ہے کہ منٹو کیمرے کی آنکھ سے ہر چیز کو دیکھتا ہے ایسے کی آنکھ سے آرٹ

پیدا نہیں ہوتا کیونکہ آرٹ حقیقت اور تخیل کی آمیزش کا نام ہے۔ تخیل کے پر لگا کر اڑنا لیکن حقیقت سے اپنا رشتہ نہ توڑنا یہ فن کی معراج ہے۔ گاہگن کا ایک قول ہے ”ہم فطرت کے سامنے ہوتے ہیں لیکن یہ ہمارا تخیل ہی ہے جو تصویر بناتا ہے“۔ منٹو کو پڑھتے وقت ہم اس بات پر غور نہیں کرتے کہ اس کی ہر کہانی اس کے ذہن کی ایجاد ہے۔ وہ اس سہجیتا سے لکھتا ہے گویا سامنے کی بات بیان کر رہا ہے، کسی سے سنی ہوئی، کہیں اخبار میں یا راہ چلتے دیکھی ہوئی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر کہانی اور ہر کردار اس کے ذہن کی تخلیق ہے۔ یہ بات جاننا اس لیے ضروری ہے کہ منٹو نہ تو انسانی طرہ پر کا خوش دل تماشائی ہے نہ ہولناک حقائق کا لا تعلق شاہد۔ اسی لیے منٹو کے یہاں نہ تو وہ بیومنززم ہے جو حقائق اور انسانوں کے متعلق گستاخ سوالات نہیں کرتا نہ وہ CYNICISM ہے جو ہولناکیوں سے برگشتہ خاطر ہو کر زندگی اور انسان کو رد کرتا ہے۔ منٹو کی پسند اور ناپسند میں اور بہت شدید ہیں، اور افسانوں میں انہیں کا خاموش اور پنہاں اظہار اس کے افسانوی حقائق کو مثالی حقائق بناتا ہے۔ وہ ”بابو گوپی ناتھ“ اسی لیے لکھتا ہے کہ اسے اپنی بات کہنی ہے جو بہت اہم ہے۔ منٹو کے کسی افسانے سے پتا نہیں چلتا کہ اس کے وجودی اور روحانی اور نفسیاتی مسائل بھی تھے۔ اس کے یہاں جدید دور کی روحانی بے سرو سامانی، یا زندگی کے بے معنی ہونے کا احساس کہیں نظر نہیں آتا۔ اس کا سروکار زندگی اور انسان کے ارضی مسائل سے ہے، اور یہ سروکار اتنا شدید ہے کہ منٹو کے افسانے ایک عنفانی شاعر کی تخلیقات کی مانند شخصی اور داخلی بن گئے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ اور سوگندھی، باسط اور شاردا تو محض اظہار کے سانچے ہیں، خارجی ملازمے، ذہن کی صہبائے تند و تیز کے پیمانے۔ اگر غزل کا شعر ڈراما ہے تو منٹو کا ہر افسانہ غزل کا شعر۔ ہم اس کے افسانوں کو شخصی ارتسامات نہیں سمجھتے اور خارجی حقیقت کا بیان سمجھتے ہیں یہ اس کی حقیقت نگاری کا کارنامہ ہے۔ منٹو نے ایک بھی ناول نہیں لکھا؛ اگر وہ چاہتا تب بھی شاید نہ لکھ سکتا۔ ایک معنی میں تو حافظ اور غالب کی روح اس میں حلول کر گئی تھی۔ وہ کیسے یہی اس مقالے کا مرکزی موضوع ہے۔

جیسا کہ میں نے ”دھواں“ اور ”بلاؤز“ کے حوالے سے بتایا کہ آرٹ تخیل کی مدد سے اس چیز کو جو پنہاں ہے، موبوم اور مبہم ہے قابل فہم حقیقت میں بدلنے کا نام ہے۔ جس دنیا میں ہم رہتے ہیں اس میں دکھاوے تو لقا ہیں جو اصل حقیقت کو چھپائے رہتے ہیں۔ ہم دکھاوے کو قبول کرتے ہیں کیونکہ انہیں چیلنج کرنے کے ہمارے پاس ذرائع نہیں ہم دوسرے

لوگوں کو بھی جیسے کہ وہ نظر آتے ہیں قبول کرتے ہیں انہیں جانتے کہ اصل میں وہ کیا ہیں۔ آرٹ اسی اصلیت تک پہنچنے کی کوشش ہے۔ منٹو دکھاوے کے بھرم میں نہیں آتا۔ وہ راج کشو کی خونی اور لتیکارانی کی عیار شخصیت کی تہہ تک پہنچتا ہے۔ جنسی پرورٹن اور جرائم کے بیان کے ذریعہ وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ متمدن سماج خود کو جتنا متمدن سمجھتا ہے اتنا نہیں ہے۔ غیر عقلیت کا عنصر ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ ہے۔ خیر یہ بات تو سماجیات کی کتابوں میں بھی مل جائے گی۔ لیکن منٹو بات کو دوسرے ہی ڈھنگ سے کہتا ہے۔ وہ بہت ہی نارمل فضا میں بدکاری کا گھناؤنا چہرہ دکھاتا ہے۔ "شاداں" کا تو آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے۔

خان بہادر محمد اسلم خاں کے گھر میں خوشیاں کھیلتی تھیں۔ اور صحیح معنوں میں کھیلتی تھیں۔ ان کی دو لڑکیاں تھیں، ایک لڑکا، پورا افسانہ بچوں کے کھیل کو دے بھر اڑا ہے۔ لیکن ساتھ ہی خان بہادر کا شاداں کے ساتھ جو ایک جوانی میں قدم رکھتی ہوئی ملازمہ ہے، تاریک کھیل بھی چلتا رہتا ہے۔ خان بہادر نامرد ہو گئے ہیں اس لیے بیوی کے کام کے نہیں جنس ایک جسمانی تقاضا نہیں، ذہنی مشغلہ ہے، اسی لیے کھیل کی طرح کھیلا جاسکتا ہے، اور ایسے کھیلوں کے لیے ہمیشہ کمتر درجہ کے لوگ چاہیں تاکہ اپنی ذات کا امتحان نہ ہو۔ خان صاحب سواک کا استعمال کرتے ہیں اور لڑکی کو لہو لہان کر دیتے ہیں۔ مقدمہ چلتا ہے لیکن بری ہو جاتے ہیں۔ خان بہادر بظاہر نارمل آدمی ہیں۔ ان کے گھر کا ماحول بھی بچوں کے کھیل سے ہم ہوتا ہے۔ لیکن ان کی فطرت میں بیماری اور پرورٹن ہے جو کوئی دیکھ نہیں پاتا۔ یہ علم ہمیں انسان اور سماج کے متعلق بہت سی اہم باتیں بتاتا ہے۔

پورے متمدن سماج میں بیماری اور پرورٹن ہے اور کوئی دیکھ نہیں پاتا۔ ہم خود کو یہی فریب دیے جاتے ہیں کہ آدمی بالآخر آدمی ہے۔ یعنی آدمی پر ایسا اعتماد ہے کہ گویا اس کا کوئی کام ناقابل پیش بینی نہیں رہا۔ ہٹلر اور اس کے فاشی اہل کاروں کے متعلق بھی تو لوگ اسی خوش فہمی میں مبتلا تھے کہ متمدن آدمی سے ایسی بھیانک حرکتیں کبھی نہ ہو ہی نہیں سکتیں۔ ساٹھ لاکھ یہودیوں کو گیس چیمبر کا ایندھن بنا دینا، اور وہ بھی اس سلیقہ مندی سے کہ کوئی کارآمد چیز ضائع نہ ہو۔ دانت کا سونا نکال لیا جاتا، سنہرے بال کڑا گئے، کام آتے۔ چربی سے گوند اور ہڈیوں سے کھاد تیار ہوتی، اور چوکسانی دیکھیے کہ آمدنی میں سے دو مارک گیس چیمبر کے خرچ کے منہا کر لیے جاتے۔ نہیں نہیں ہٹلر اور اس کے ساتھی

بہر حال انسان تھے۔ آدمی آدمی بن کر بھی کتنا شیطان بن سکتا ہے، اور انھوں نے بتا دیا کہ کتنا بن سکتا ہے۔ بطور آدمی کے وہ خان بہادر جتنے ہی نارمل تھے۔ آئیک مین کیسا صاف ستھرا مہذب اور تعلیم یافتہ آدمی تھا۔ ایک اچھا شوہر جس کا دامن جنسی گمراہیوں سے داغ دار نہیں تھا۔ چاق و چوبند افسر جو ماتحتوں کے ساتھ سختی سے پیش آتا لیکن ظالم نہیں تھا۔ وہ بھی نارمل تھے جنھوں نے ہیر و شیا پر ہم گرایا، اور وہ بھی جنھوں نے مائی لائی میں آٹھ فیٹ کے فاصلے سے بچوں کی کھوپڑیاں اڑا دیں۔ مرنے والے یونہی مرتے ہیں اور راج دھانیوں کے راج مارگوں پر اسلوں کے جلوس نکلتے ہیں۔ کلب اور کالجوں میں فرقہ پرستی کا زہر گھولا جاتا ہے۔ پرائیویٹ سیناؤں کے سینا پتی ڈاکٹر دوں دکیلوں اور پروفیسروں کے لڑکوں کو خنجر زنی کے طریقے سکھاتے ہیں اور ان کے کمپوں کا ادکھائن فوج کے ریٹائرڈ کمانڈر اور سپریم کورٹ کے ریٹائرڈ جج کرتے ہیں۔ دنیا میں چاروں طرف BUSH FIRE WARFARE کی چنگاریاں اٹھ رہی ہیں، اور تشدد اور بہیمانہ فسادات کی ایک آندھی ہے جس میں ہر رنگ اور نسل کا آدمی پھنسا ہوا ہے۔ بندوق کی گولی کہیں سے چلے آواز ایک سی کرتی ہے اور مرنے والا چاہے کسی مذہب و نسل کا ہو، ایک سی کراہ کرتا ہے۔ یہاں سوال آدمی کی فطری نباشت جاگ اٹھنے کا نہیں ہے بلکہ پوری فطرت کے مسخ ہونے کا ہے۔ انسانی عمل کا سرچشمہ ہی گدلا ہو گیا ہے۔ آدمی کے تمدن تعلیم یافتہ اور مذہبی ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ یہ آدمی تمدن تعلیم اور مذہب کو بھی خون چاٹنے والا کر دے گا۔ کرم کا نڈ اور صوم و صلوة کے پابند مذہبی رہنماؤں کی فرقہ پرستی اور اقتدار پسندی ثبوت ہے کہ مذہب اعمال صالحہ کا نام رہ گیا ہے، روحانی پاکیزگی کا نہیں اور منٹو کو تلاش روحانی پاکیزگی کی تھی اخلاقی ضمیر کا پورا حساب منٹو "ٹھنڈا گوشت" میں چکا دیتا ہے۔ ضمیر کی آواز کو تو بہت آسانی سے خاموش کیا جاتا ہے، اور جب مذہب و دھرم ہی کام نہ آیا تو اخلاقیات کیا کام آئے گی منٹو کی نظر اخلاقی وجود سے گزر کر دل وجود کو چیر جاتی ہے اور وہاں وہ ایروز اور سٹھانا لوز، قوت حیات اور قوت موت کی جبلتوں کو برسرِ پیکار دیکھتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ منٹو نے آداب و اطوار کے افسانے نہیں لکھے اور نہ ہی اخلاقی کشمکش کے۔ اس کی کہانیاں مظہر ہیں ایک طرف ایروز کی قوتوں کی اور دوسری طرف موت کی طاقتوں کی، ایک سے دیکھیے تو منٹو بالکل فینونیو لوجیکل افسانہ نگار ہے جرائم اور ایروز، جس کے جنسیاتی اور غیر جنسیاتی بے شمار روپ منٹو نے دکھائے ہیں وہ

قوتِ حیات پر موت کے بڑھتے ہوئے سایوں کی علامت ہیں۔ آدمی اگر اپنی فطرت ہی میں آدمی نہیں رہا تو سب کچھ بیکار ہے۔ وہ آدرش، اخلاق، مذہب اور آئیڈیولوجی سب کو اپنے ہیمانہ پاؤں تلے روند دے گا۔ یہاں منٹو کامیو کے قریب اور راب گریئے اور اس کے مریدوں اور ان انقلابی آئیڈیولوجیز سے دور ہو جاتا ہے جو انسانی فطرت کو CONDITIONING سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ آدمی کی فطرت کو بدلا جائے تو اسے رو بو بھی بنایا جاسکتا ہے۔ لیکن منٹو کی نظر میں انسانی فطرت ایک CONSTANT ہے جو آدمی کو اس کے حال ماضی اور مستقبل سے جوڑتا ہے، تجربے کو معنی خیز بناتا ہے اور خیر و شر کے NORMS دیتا ہے۔ منٹو کی نظر میں متمدن سماج انسانی فطرت کے خلاف بڑے ناپاک جرائم کا مرتکب ہوا ہے۔ ان جرائم سے فطرت کیسے REVOLT کرتی ہے، اس کا بیان ”تھنڈا گوشت“ میں ہے۔ ایشر سنگھ کا ضمیر سو گیا ہے لیکن اس کی فطرت مری نہیں۔ فطرت کے خلاف جرم کرتا ہے اور وہ مرجاتی ہے۔ وہ آدمی ہی نہیں رہتا۔ خان بہادر تو ہیں ہی نامرد۔ ان کی تو فطرت ہی مر گئی ہے اس لیے وہ ہر جرم کا ارتکاب کر سکتے ہیں۔ کورٹ سے چھوٹ گئے تو فسادات کے مجرموں کی طرح بری الذمہ ہو گئے، LIFE IN DEATH ان کا مقدر ہے۔ بظاہر وہ عام انسانوں کی طرح جیتے ہیں، لیکن ہیں محض پرچھائیں۔

”گورمکھ سنگھ کی وصیت“ میں منٹو نے اُس ہولناکی کا بیان کیا ہے جو متمدن سماج کے تشدد کی پیدا کردہ ہے۔ افسانہ اس کے عنوان اور تقسیم کے اعتبار سے اس نیک دل سکھ کی کہانی معلوم ہوتا ہے جو ہر سال عید کو میاں عبدالحئی کے یہاں سوٹیاں بھیجتا ہے۔ اب کے عید فسادات کے شعلوں کے بیچ آئی ہے اور گورمکھ سنگھ بھی مر گیا ہے، لیکن اپنے بیٹے کو وصیت کر گیا ہے کہ سال بہ سال سوٹیاں ضرور میاں صاحب کو پہنچتی رہیں۔ یہ افسانہ کی تقسیم ہے لیکن افسانہ کہانی ہے میاں عبدالحئی، ان کی جوان لڑکی صغرا اور چھوٹے لڑکے بشارت کی۔ افسانے کی فضا خوف کی ہے، اور منٹو نے یہ خوف نہایت چھوٹی چھوٹی تفصیلات سے پیدا کیا ہے۔ مٹی سے نظر آتے آگ لے شعلے، بم کے دھماکے، نعروں کی آوازیں۔ باپ مفلوج ہے۔ لڑکی سہمی ہوئی کام کاج میں مصروف رہتی ہے۔ اور لڑکا بشارت بھی پہلے اکیلا کھریں اوپر نیچے طرح طرح کے کھیلوں میں مصروف رہتا تھا اب باپ کی چارپائی کے ساتھ لگ کر بیٹھ گیا اور حالات کی نزاکت سمجھنے لگا۔ بس ایسی ہی تفصیلیں ہیں جو خوف کے احساس کو گہرا کرتی ہیں۔ ایک تصویر دیکھیے :

”عید کا چاند دیکھ کر جب صغریٰ نے پاس آکر اٹھیں (باپ کو) سلام کیا تو انھوں نے اشارے سے جواب دیا صغریٰ نے سر جھکایا تو انھوں نے وہ بازو جو ٹھیک تھا اٹھایا اور اس پر شفقت سے ہاتھ پھیرا صغریٰ کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے تو میاں صاحب کی آنکھیں بھی نمناک ہو گئیں مگر انھوں نے تسلی دینے کی خاطر بمشکل اپنی مفلوج زبان سے یہ الفاظ نکالے۔ ”اللہ تبارک و تعالیٰ سب ٹھیک کر دے گا۔“

لیکن ان کا تبارک و تعالیٰ سب ٹھیک نہیں کرتا۔ ٹھاٹھا باندھے چار آدمی ہاتھ میں ہتھکڑیاں جلتی مشابہتیں لے کر آتے ہیں اور سنتو کو سنگھ جو سوٹیاں دے کر لوٹ رہا ہے اس سے کہتے ہیں ”تو کر رہیں معاملہ ٹنڈا جج صاحب کا“ اور سنتو کو سنگھ کا لڑکا یہ کہہ کر چلا جاتا ہے ”ہاں جیسے تمھاری مرضی“ اور افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن قاری کے لیے افسانہ ختم نہیں ہوتا۔ قاری گھر کے چپے چپے سے واقف ہے اور صغریٰ اور ایشوارت کی بے بسی اور خوف سے بھی۔ اب وہ اس بھیا نکتا کا بھی شاہد بنتا ہے جو افسانے میں بیان نہیں ہوئی لیکن جسے اس کا تخیل مسلسل ذہن میں تخلیق کرتا رہتا ہے۔ یہی چیز افسانے کو خالہ صغریٰ کے ”سواری“ جیسا HAUNTING بناتی ہے۔ ”سواری“ میں بھی ہمارے متشدد عہد کی بھیا نکتا کا بیان ہے۔ دونوں کا طریقہ کار جدا ہے لیکن تاثر ایک ہی ہے۔ ہماری آنکھیں پتھر لگی ہیں اور زبان تالو سے لگ گئی ہے۔

وجودی ادب دوسری جنگ عظیم اور فاشیزم ہی کا رد عمل ہے۔ فرانسیسی وجودیت پسندوں نے اس دانشور مہرود کی تخلیق کی جو دنیا کے ہر ظلم و ستم اور نا انصافی کے لیے خود کو ذرا ہٹھکراتا ہے۔ ضمیر کی امت ملامت اس کے لیے راہب کے کوڑوں کا کام کرتی ہے جو نا کردہ گناہوں کی سزا ہے کیونکہ آدمی دنیا میں ہونے والے ہر جرم کا ذمہ دار نہیں ہو سکتا۔ ایسا سمجھنا خدا کا رول ادا کرنا ہے۔ اس میں پندار کی نخت بھی ہے اور تسکین بھی۔ پھر بہیمانہ قوتوں کی پیٹھ سے لرزہ بر اندام دنیا میں عمل اور انتخاب کی ذمہ داری بھی اپنے معنی کھودیتی ہے کیونکہ عمل کے نتائج ناقابل پیش بینی ہیں اور انتخاب غلط انتخاب بھی ہو سکتا ہے۔ وجودی مہرود کا عمل سفاکی اور سنگ دلی کا ہی نہیں NECESSARY MURDER کا بھی مرتکب

ہوتا ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ برلن انقلابی ہو سکتا ہے اور برلن ہیومنزم اور انقلابی ہیومنزم دونوں کا انجام ظاہر ہے۔ ناول کے دانشور مہرود سے کیا پاٹھ بیلے جاتے جبکہ دانشوری کے زوال ہی پر کتابوں کے ڈیجر لگ رہے تھے۔ منٹو کو ہیومنزم کی نہیں۔ زندگی کی نئی تفسیر کی

تلاش تھی۔ وہ متمدن سماج میں متمدن آدمی کے عمل کی تائید کرنا نہیں چاہتا تھا، چاہے یہ عمل انقلابی تبدیلی کے لیے ہی کیوں نہ ہو۔ وہ تو ان چیزوں کا اثبات کرنا چاہتا تھا، جو نہ ہوں تو انقلاب مطلق العنانی، ریاستی جبر و تشدد اور تہذیب کشی کا سرِ غنہ بن جاتا ہے۔ منٹو نے تو روحانیت کے سہارے ڈھونڈتا ہے نہ جمال پرستی کے۔ نہ قومیت کو راہ دینا ہے نہ رہبانیت کو۔ وہ چاہتا تو کامیو کے پلیگ کے ڈاکٹروں کی طرح جدید دور کے ولی پیدا کر سکتا تھا، تشدد کا جواب دے دے دردمندی اور کریم النفسی کے اور کچھ نہیں۔ اور منٹو کے یہاں یہ اقتدار ملتی ہیں لیکن اولیا میں فطرت کی پاکیزگی ہے، ایردز کی دوسری صفات رندی اور سرمستی نہیں۔ انقلابی آدرش وار اور بغل تھیلہ سماج، سیا آدرش وار، دونوں ڈایوجینس کی نہیں۔ ان کی اولاد صالحہ میں تخلیقی قوتوں کے نہیں، تعمیر کی قوتوں کے ناکندے۔ ان کے یہاں تخلیق، تخیل، جذبہ، استہزاز، مسرت، حسن، آرٹ اور تہذیب کی بجائے پیداوار، تعمیر، ترقی، نظم و ضبط، سودمندی، مقصدیت، نفس کشی، کارآمد علوم اور سائنس کا غلبہ ہے۔ زاہد خشاک اور دھرماتما کی مانند ان کی دردمندی اور ایثار نفسی ایردز کے افکار پر مبنی ہے۔ گویا منٹو بیک نام مسترد کرتا ہے، نطشے کے فوق الانسان کو، اقبال کے مرد مومن کو، سارتر کے لبرل انقلابی کو، کامیو کے فرشتہ صفت میسوں کو اور ہندوستان کے بغل تھیلہ سرسوتی چندروں کو۔ ان کی جو کچھ اہمیت تھی، لیکن منٹو کو اپنے فن کے لیے ان کی ضرورت نہیں تھی۔ کیونکہ ان میں سے کوئی بھی ایردز کا مکمل اثبات نہیں تھا، اور منٹو موت کے مقابلہ میں زندگی، تھانا ٹوڑ کے مقابلہ میں ایردز کا مکمل جیتی اور غیر مفاہمانہ اثبات چاہتا تھا، اور ساتھ ہی وہ چاہتا تھا کہ یہ اثبات زندگی کی المیہ صورتِ حال کے شعور کے ساتھ ہو۔ کسی ایک کردار کے ذریعہ یہ ممکن نہیں تھا، اس لیے اس نے مختلف کردار تخلیق کیے۔ ایک ناول لکھنے کی بجائے مختلف افسانے لکھے۔ وہ دراصل ایسے کردار چاہتا تھا جن میں غزل کی شاعری کی درویشی، رندی، سرمستی اور عیش کوشتی، دردمندی اور کریم النفسی، احساسِ غم اور آشوب آگہی کا عالم، بو منٹو نے بابو گوپی ناتھ، اور سوگندھی، جانی، شاردا، سہاسی، مشو، جالبانی، موزیل، ممتی، اور باسہ کی تخلیق کی۔ منٹو کے یہاں زندگیوں، دلائل اور اوباش سماج کے ناسور نہیں، سماج کی گندگی نہیں، سماج کے ظلم کی علامات نہیں، وہ منفی نہیں مثبت کردار ہیں جو موت کے بڑھتے ہوئے اندھیروں میں حیات کا اثبات ہیں۔ ایردز کی جبلت کا بردار ہیں۔ اندھیرا اس طرف نہیں

دوسری طرف ہے۔ اس طرف تو وہ دل وحشی ہے جو عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا ہے۔ وہ ذات ہے جو بے ننگ و نام اور رسوا سر بازار ہے، وہ لہو ہے جو آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو اس کی قیمت کیا ہے۔ یاد رکھیے کہ یہ لوگ روسو کے وحشی کا عکس نہیں ہیں۔ وجودیت کے سماجی ضمیر کی پیداوار نہیں ہیں۔ روحانی نجات کے متلاشی نہیں ہیں اس لیے مہاتماؤں کی روحانیات کے زائیدہ نہیں ہیں۔ خدمت خلق کے اوتار نہیں ہیں اس لیے مہاتما جی کے آدرش داد کے پیدا کردہ بھی نہیں ہیں۔ صراطِ مستقیم اور اعمالِ صالحہ سے محروم ہیں اس لیے مذہبی، اخلاقیات سے بھی ماورا ہیں۔ سیاست سے بے خبر ہیں، اس لیے آئیڈیولوجی، ڈپلومسی اور سٹریٹجی کے الفاظ کے معنی تو کیا سمجھتے، انھوں نے سننے تک نہیں۔ منٹو نے بے حد معمولی آدمیوں کا انتخاب کیا ہے اور اس طرح مندرجہ بالا تمام خندقوں کو پار کرنے کے بعد وہ اس آخری خندق کو بھی چھلانگ گیا ہے جو رومانی احساس اور جمال پرستی کی خندق ہے۔ تمدنی، اخلاقی اور عقلی معاشرے میں اخلاق کے کھٹور پن اور بد صورتی سے بھاگا ہوا فنکار احساس پرستی اور حسن پرستی میں نجات ڈھونڈتا ہے۔ منٹو کے یہ کردار اگر INTELLECTUAL HERO نہیں تو آرٹسٹ ہیرو بھی نہیں۔ گرے پڑے لوگوں میں منٹو کی دلچسپی انسان دوستی کے جذبے کے تحت بھی نہیں۔ اگر وہ ایسا کرتا تو اپنی شخصیت کی شرافت اور بھلمناہٹ ہی کی نمائش کرتا۔ بطور ایک کریم النفس فنکار کے وہ ہم سے داد وصول کرتا لیکن منٹو اپنے لیے کچھ بھی نہیں مانگتا۔ فنکارانہ شخصیت کی قیمت پر اپنی اخلاقی شخصیت کی نمائش اسے گوارا نہیں جو سودا بہت سوں نے کیا، وہ اس نے نہیں کیا۔ دراصل جو بات وہ کہنا چاہتا تھا وہ ان گرے پڑے لوگوں کے ذریعہ ہی کہی جاسکتی تھی۔ یہ لوگ ناگزیر تھے جس طرح شاعر کے لیے چند علامات ناگزیر ہوتی ہیں۔ ایروز کے جس معنی کا وہ اظہار چاہتا تھا، یہ کردار اس معنی کے الفاظ ہیں، اور لفظ و معنی کا رشتہ اتنا شدید ہے کہ لفظ یعنی کردار پر اگر رومانی احساس یا جمال پرستی کا ہلکا سا سایہ بھی پڑ جائے تو معنی یعنی ایروز کا تصور کہیں نہ کہیں مسخ ہو جاتا۔ یہی سبب ہے کہ اس نے آرٹسٹ ہیرو سے گریز کیا، کیونکہ وہاں بھی خود آگہی کا عنصر اتنا ہی شدید ہے جتنا کہ دانشور ہیرو، انقلابی ہیرو، اور آدرش وادی ہیرو ہیں۔ اور منٹو خود آگہی سے بلند ہو کر انسانی فطرت کا مطالعہ کرنا چاہتا تھا۔ یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ کسی اخلاقی دباؤ یا سماجی ذمہ داری کے احساس کے بغیر بھی انسان سے کوئی اچھا کام ہو سکتا ہے، اور اگر ان ممکن

ہے تو ان اعمال کا سرچشمہ کیا ہے۔ منٹو نے دیکھا کہ ایسا ممکن ہے اور اعمال کا سرچشمہ ایروزر کی طاقت ہے، اور چونکہ تمدنی آدمی ایروزر ہی کا کلا گھونٹتا ہے اس لیے وہ اعمال جو بالو کو پی ناٹھ اور شو بھالی اور باسط میں بے داغ ایروزر کے سرچشمہ سے فوارے کے مانند پھوٹتے ہیں انہیں تمدنی آدمی زیادہ سے زیادہ اخلاقی جبر اور سماجی ذمہ داری اور اونچے آدمیوں کی خاطر کرتا ہے شو بھالی کے اعتماد کا یہ عالم ہے کہ اپنے زیور ڈاکٹر خان کے یہاں رکھوا آتی ہے تو لینے تک نہیں جاتی۔ یہ اعتماد اخلاق کا نہیں فطرت کا زائیدہ ہے۔ ایوچہ کیا شو بھالی اور کیا بالو کو پی ناٹھ، ان کے پاس ذاتی ملکیت کا کوئی احساس ہی نہیں۔ وہ کسی چیز کو possess ہی نہیں کرتے۔ اشیاء کو اپنے لوگوں کو۔ وہ جو کچھ کرتے ہیں کرنے پر مجبور نہیں۔ بالو کو پی ناٹھ زینت کو پیوڑ بھی سکتا ہے اور باسط اس بیوی کو طلاق بھی دے سکتا ہے جو اس کے یہاں گناہ کا حمل لائی تھی۔ رائد کی سے شادی اور حرامی بچہ کو اپنا سمجھ کر پالنا جذباتی اخلاقی ادب کا بڑا بکاؤ مال رہا ہے۔ منٹو کسی اور ہی مقام سے بات کرتا ہے۔ "باسط کا تو آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے کہ" باسط بالکل رضامند نہیں تھا، لیکن ماں کے سامنے اس کی ایک نہ چلی "منٹو افسانہ میں محبت کا عنصر بھی داخل نہیں ہونے دیتا۔ وہ لکھتا ہے "اس لیے باسط کی انتہائی کوشش یہی تھی کہ سعیدہ سے اس کی نبھ جائے چنانچہ اپنے دل میں سعیدہ کے لیے اس نے بڑے خلوص کے ساتھ مصنوعی محبت پیدا کر لی تھی" سوال یہ ہے کہ ایسا نوجوان پھر وہ کام کیوں کرتا جو دشواریاں سے بھی ممکن نہیں یعنی جو مردہ بچہ سعیدہ جنتی ہے اسے ٹھکانے لگاتا ہے اور حمام میں سے نوان صاف کرتا ہے اور سعیدہ کو خبر تک نہیں ہونے دیتا کہ وہ سب کچھ جان گیا ہے۔ اور جب سعیدہ جانتی ہے کہ وہ جان گیا ہے تب بھی وہ صرف ڈھارس ہی دیتا ہے کہ "زیادہ رونا اچھا نہیں سعیدہ۔ جو خدا کو منظور تھا ہو گیا" وجہ یہ ہے کہ باسط کے ذہن میں اپنے ایوچہ کے زخمی ہونے، باپ اور پین کے خیالات کی بجائے اس تکلیف اور اذیت کا خیال آتا ہے جس سے سعیدہ گزری ہے۔ آدمی جب درد کے مقام کو پہچان لیتا ہے تو بہتر روی پیدا ہوتی ہے اور باسط کو کوئی خیال نہیں آتا سوائے اس کے کہ سعیدہ اپنے گناہ کو چھپانے میں کیسی تکلیف سے گزری ہے۔ یہ ہے انسان کا انسان سے گوشت پوست اور لہو کا رشتہ۔ یہ رشتہ ٹوٹ جائے تو انسانی تعلقات اخلاقی سمجھوتوں اور اطوار و آداب کے بے جان تکلفات کی سطح سے بلند نہیں ہو پاتے۔ تکلیف، ایذا، آزار، ظلم اور ستم کا ایروزر کی وادی میں گزری نہیں

کیونکہ یہ نیستی کے حر بے ہیں اور حیات موت سے نبرد آزما ہے۔ کامیونے کہا ہے کہ چاقو کی دھار کو دیکھ کر ہی آدمی کپکپی مسوس کرتا ہے۔ یہ خالص جسمانی رد عمل ہے، مستی اور نیستی دو قطبین ہیں، اور دونوں کا ملاپ ممکن نہیں۔ منٹو کے افسانے اسی قطبین کا آئینہ ہیں۔ اس کے یہاں کسوت مینا اور زہر کا جام الگ الگ ہیں۔ ایک طرف پرورژن ہے، ایذا اور آزار ہے، استیصال اور استحصال ہے، قبضہ اور تسلط ہے، طاقت اور اقتدار ہے، خون آشامی اور قسادت ہے، یہ سب موت کی علامات ہیں۔ دوسری طرف حسن و نشاط ہے، بے لوثی اور دردمندی ہے، بے نامی اور بے حرصی ہے، عیش کوشی اور مسرت چینی ہے، حقیری اور فقیری ہے، یہ قوت حیات کی نشانیاں ہیں۔ اس تضاد کو منٹو نے ایک غنائی کہانی "سڑک کے کنارے" میں پیش کیا ہے۔ ماں سرا پا تخلیق کی قوت ہے اور پورا افسانہ لہو کا نغمہ ہے جسے وجود لوح تخلیق میں گاتا ہے۔ یہ میرے اندر دہکتے ہوئے چو لہوں پر کس مہمان کے لیے دودھ گرم کیا جا رہا ہے۔ یہ میرا دل میرے خون کو دھنک دھنک کر کس کے لیے نرم و نازک رضا یاں تیار کر رہا ہے۔ یہ میرا دماغ میرے خیالات کے رنگ برنگ دھاگوں سے کس کے لیے سخی مٹی پونٹا کیس بن رہا ہے۔ میرا رنگ کس کے لیے کھڑ رہا ہے، میرے انگ انگ اور روم روم میں کپکپی مونی چمکیاں پوریوں میں کیوں تبدیل ہو رہی ہیں؟ سوال یہ ہے کہ ایک فلسفی نے حقیقت نگار اپنی آخری عمر کی اس کہانی میں رومی کے مصرع "کہ امشب جہان عالم نہ آید جہان جاوداں" کی تفسیر بنتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ قوت یا انرجی پر شاعری ہی ممکن ہے افسانہ نہیں۔ اس شاعر کی بعد افسانہ کے اخیر میں وہ نثر آتی ہے جو پانچ سطری اخباری رپورٹ کا سر دھرا ہے۔ "دھوبی منڈی سے پولیس نے ایک نوزائیدہ بچی کو سردی سے ٹھٹھرتے سڑک کے کنارے پڑی پایا اور اپنے قبضے میں لے لیا۔ کسی سنگ دل نے بچی کی گردن کو مضبوطی سے لپٹے میں جکڑ رکھا تھا اور ہمہ جہاں جسم کو پانی سے گیلے کپڑے میں باندھ رکھا تھا۔ تاکہ وہ سردی سے مچھے نہ ہو۔ بچی بہت خوبصورت ہے۔ آنکھیں نیلی ہیں۔ اس کو ہسپتال پہنچا دیا گیا ہے۔" اخباری رپورٹ کو کیا پتہ کہ جسے سنگ دل کہا گیا ہے اس کی روح کا نغمہ کیسا دلنواز تھا۔ یہ نغمہ دھوبی منڈی کی سڑک کے کنارے ٹوٹ کر کیوں پاش پاش ہوا؟ اسی میں قوت حیات اور تمدنی سماج کی چھپھوند لگی اخلاقیات کے تضاد کا رمز پنہاں ہے۔ تخلیق اور مامت کا یہی حسن شو بھابی میں دوسرے رنگ سے نظر آتا ہے۔ ایک طوائف کی زندگی کی کثافت اس کی زندگی

کو داغدار نہیں بناتی۔ جسم فروشی کی اچھائی اور برائی کا اسے احساس تک نہیں کیونکہ وہ تو ذریعہ زندگی کی تاریکی میں مامتا کی قندیل کو روشن رکھنے کا بچہ کے مرتے ہی دیا بچھ جاتا ہے اور وہ ایسی ٹوٹی اور بھرتی ہے کہ ہڈیوں کا ڈھانچہ رہ جاتی ہے۔ یہاں براہ راست ٹکراؤ مامتا اور مشیت ایزدی میں ہے۔ منٹو یہاں زندگی کو موت کے مقابلہ میں نہیں بلکے انسانی طاقتوں کے مقابلہ میں رکھ کر دیکھتا ہے۔ اندھی کائناتی قوتوں کے سامنے وجود کی حقیقت بھی ایسا ہے۔ محض ایک شرِ رحمتہ کائنات میں آدمی کی تنہائی کا یہ احساس سوگند بھی کی تنہائی میں ظاہر ہوا ہے جو منٹو کا بڑا دل ہلا دینے والا افسانہ ہے۔ اس وجودی کرب اور زندگی کے المیہ احساس کے بغیر ڈر تھا کہ منٹو کا ایروڈ کا تصور عیشِ لوشی اور ہیڈ و نرزم کا شکار نہ ہو جاتا، اور اس طرح اس کی بغاوت خیام کی عیشِ لوشی میں نہ بدل جاتی۔ کائنات میں فرد کی تنہائی کا وجودی احساس اور زندگی کے بنیادی المیوں کا شعور وہ زمین تیار کرتا ہے جس پر قوتِ حیات کا پودا نشو و نما پاتا ہے۔ زندگی رقصِ شرعی ہی لیکن جب تک ہے اسے موت کے اندھیروں سے بچانا چاہیے۔ زندگی کے ساز سے زندگی کا نغمہ ہی بلند ہونا چاہیے اور ساز کو موت کے مضراب سے بچانا چاہیے۔ روح کو بچانے کے تصور سے منٹو قوتِ ارادی کی اہمیت قبول کرتا ہے اور فراموشیِ نفسیات کی جبریت کے دائرے سے باہر نکل آتا ہے۔ ممتاز جب پاکستان کے لیے روانہ ہوتا ہے تو منٹو "سہائے" کی روح کو اس کا ہم سفر کرتا ہے۔ اور اسی روح کا حیات پرور لمسِ جگر سے اس کی شخصیت کی تمام جارحیت چھین لیتا ہے۔ وہ جس نے اپنے جگری دوست ممتاز سے بہا تھا کہ اگر میرے خطے میں فسادات ہوں تو شاید میں تمہیں مار ڈالوں، افسانہ کے آخر میں کہتا ہے "کاش میں سہائے کی روح ہوتا" اور یاد رکھیے کہ سہائے ایک بھڑوا ہے۔ سہائے بابو کو پی نا تھا اور باسطِ فطری معصومیت کے نمایندے ہیں، ان کی فطرت ایروڈ کی وہ دلیواز وادی ہے جس میں خوبصورت اعمال خود رو پھولوں کی طرح کھلتے ہیں۔ ان پھولوں کی مہلک تمدنی آدمی کو چونکاتی ہے اور وہ اپنی کٹھور جارحانہ شخصیت کی پرتیں اکھاڑتا ہے تو یہ دیکھ کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے کہ اس کی فطرت کی شادابی کیسے نفس و فاساد میں ڈھکی ہوئی تھی۔ منٹو غیر شعوری طور پر اس بات سے آگاہ تھا کہ کیشاں باہ سے اور ساد ہو کر آدمی کو بدلتا ہے۔ آدمی کے عمل کا سرچشمہ ہی گدلا ہو جائے تو اخلاقی امتحانات سے گزر نہیں سکتا۔ اس نے

منٹو نے ان کرداروں کو بد اخلاق لیکن پاکیزہ روح بتا کر اخلاقیات کی کسوٹی کو از کار رفتہ کر دیا ہے۔ منٹو اضافیت سے بلند ہو کر ABSOLUTES میں بات کرتا ہے۔ اب ایروز اور تھاناٹوز میں لڑائی کھراکھری کی ہے۔ دونوں اپنی طاقت کا قطعی اور حتمی اظہار کرتے ہیں۔ ”برمی لڑکی“ ایروز کی نشاط آفرینی کا اور ”سرکنڈوں کے پیچھے“ تھاناٹوز کی ہلاکت کا بیان ہے۔ ایک GRACE کی کہانی ہے، دوسری CURSE کی ”برمی لڑکی“ ایک ننھی منی سی خوبصورت طوائف ہے۔ افسانے کے وہ دونوں جوان جو فلمی دنیا کی تنگ دوویں پھنسے ہوئے ہیں ان میں سے ایک اس سے ٹرین میں ملتا ہے اور فلیٹ میں لے آتا ہے۔ دونوں نوجوان اپنی بھاگ دوڑ میں الجھے رہتے ہیں کبھی ایک کبھی دوسرا دن دن بھر رات رات بھر غائب رہتے ہیں لیکن لڑکی کی موجودگی سے گھر ریلوے اسٹیشن کی بجائے گھر معلوم ہوتا ہے۔ ایک ان دیکھے انسانی لمس کی دلنوازی سے پوری فضا مہکی مہکی لگتی ہے۔ گھر کا نوکر بھی جو وطن جانے کے لیے بے چین تھا، وطن جانے کا خیال ترک کر دیتا ہے کیونکہ لڑکی باورچی خانے میں نوکروں کے ساتھ مل جل کر کھانا پکاتی ہے، اور یہ انھیں بہت اچھا لگتا ہے۔ اور پھر لڑکی صرف ٹیکسی کا کرایہ لے کر چلی جاتی ہے۔ جب دونوں دوست باقیں کرتے ہیں تو انھیں خیال آتا ہے کہ بھاگ دوڑ میں انھوں نے لڑکی کا نام تک نہیں پوچھا۔ افسانے کا غیر متوقع انجام چٹکلے بازی سے بلند ہو کر گنج معانی بنتا ہے۔ لڑکی بہار کا ایک حیات پرور جھونکا بن جاتی ہے جو نہ جانے کہاں سے آئی کس طرف کو گئی، لیکن جب تک رہی کاروان گل خیمہ زن رہا اور ہوا میں نستیلیوں کے رنگ بکھرتے رہے۔ لڑکی کا کوئی نام نہیں کیونکہ اطف خداوندی کا بھی کوئی نام نہیں ہوتا۔

اور دوسری تصویر تھاناٹوز کی ہے۔ اگر برمی لڑکی کا کوئی نام نہیں تو یہاں ناموں کا گھپلا ہے۔ منٹو کو معلوم نہیں کہ کون سا شہر تھا، عورت کا نام کیا تھا، لڑکی کا نام کیا تھا لڑکی اس کی بیٹی ننھی یا ناجائز اولاد یا کوئی یتیم، پھر ہیبت خاں اور ہلاکت کے نام تو بالکل مثالی ہیں۔ ہلاکت بہت خوبصورت ہے۔ قیمتی کپڑوں میں ملبوس اور زیوروں میں لدی ہوئی۔ آنکھیں بہت خوبصورت مگر خوفناک طور پر کھلی ہوئی۔ ان میں سے جیسے آگ برس رہی ہو۔ یہ شتر کا تاریک حسن ہے، اور ہیبت خاں جو بقول منٹو بالکل اناری آدمی ہے، اس حسن کے شکنجے میں پھنستا ہے۔ منٹو لکھتا ہے عورت نے اس کو ایسے تحکم سے اندر بلا کر اپنا آپ سپرد کیا تھا جیسے وہ اس کا نوکر ہے۔ جنس کا رشتہ حکم اور فرماں برداری کا نہیں بلکہ

دور وحوں کی باہمی اثران کا ہے جو کشش و انجذاب کے پر لگا کر اڑتی ہیں چنانچہ ہیبت خاں ہلاکت سے فرار ہو کر نواب کے پاس آتا ہے جس کا الرٹھ پن اسے بہت پسند آتا ہے۔ نواب ایروڑ کی علامت ہے، الرٹھ اور معصوم۔ وہ بستر میں اس کے ساتھ اس طرح لیٹتی تھیں جس طرح بچہ اپنی ماں کے ساتھ لیٹتا ہے۔ اس کی چھاتیوں پر ہاتھ پھیلتا ہے۔ اس کی ناک کے نتھوں میں انگلیاں ڈالتا ہے، اس کے بال نوچتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ سو جاتا ہے۔ فٹو نواب کا سونا تو بیان کرتا ہے کیونکہ اس میں بچوں کی معصوم حرکتیں ہیں، ہلاکت کا سونا بیان نہیں کرتا کیونکہ پتہ نہیں اس میں کیا کیا پروژن ہوں۔ لیکن ہیبت خاں کی مسرت ایک خوف زدہ مفرد آدمی کی مسرت ہے۔ وہ ڈرا ڈرا سہما سہما رہتا ہے۔ رات کو سڑک پر جب کوئی لاری گزرتی ہے تو وہ نواب کی آغوش میں کانپ کانپ اٹھتا۔ ہلاکت جو مشر ہے، طاقت دولت اور عوس کی علامت ہے، حسد سے آگ بجو کر ہو جاتی ہے۔ وہ آتی ہے اور نواب کے ٹکڑے ٹکڑے کرتی ہے اور چند ٹکڑے سردار کو پکانے کے لیے دیتی ہے۔ یہ منظر دیکھ کر ہیبت خاں چکر اکر گرتا ہے۔ جب اسے ہوش آتا ہے تو وہ دیکھتا ہے کہ ہلاکت کا رچلا رہی ہے اور وہ غیر علاقے میں ہیں۔

افسانے کی فضا سوکھے ہوئے سرکنڈوں، مٹی کے جھونپڑوں اور اڑتی ہوئی دھول سے بھری ہوئی ہے کیونکہ یہ خاک و خون کا افسانہ ہے۔ منٹو نے نہ تو کرداروں کے نام واضح کیے ہیں نہ نقوش اور سچ پوچھیے تو یہ کردار ہیں ہی نہیں، محض نشانیاں ہیں۔ افسانے کی قساوت کو حقیقت نگاری کی سطح پر برداشت کرنا ممکن نہیں، اسی لیے حقیقت کے نقوش کو مدہم بنایا گیا ہے تاکہ افسانہ میتھ بن جائے اور میتھ میں آدمی ہر نوع کی قساوت برداشت کرتا ہے۔ مثلاً ORESTES کی میتھ جس میں بچوں کے قتل اور ان کے گوشت کے کھانے کا ذکر ہے۔ ابھی تک تو منٹو ایروڑ اور تنھانا ٹوڑ کو الگ الگ دیکھ رہا تھا، لیکن اس افسانے میں ایروڑ پر فنا کی قوتوں کی یلغار قطعی، براہ راست اور سوچی سمجھی ہے۔ ہلاکت ہیبت خاں کو لے کر غیر علاقے کی طرف نکل جاتی ہے۔ یہ علاقہ اب شہر افسوس ہے جس میں سرخ ہوتے ہوئے آسمان کو تین آدمی دیکھا کرتے ہیں، اور جہاں رونے کی مسلسل آواز آتی ہے۔ چاروں کھونٹ تلاش کے بعد پتہ چلتا ہے کہ آدمی خود رو رہا ہے۔ وہ ذرہ جو سمٹا ہوا صحرا ہے آنسو کی بوند بن گیا۔ ایسے وقت میں محض دانشوری کام نہیں آتی کیونکہ ہلاکت جب

غیر علاقہ کا سفر کرتی ہے تو دانشور کار کی پھلی سیٹ میں اس کے ہر تاملانہ موڑ کا جو اذیت پیش کرتا ہے۔ انسانیت جب قبائلی خوں ریزی کی تیاریاں کرتی ہے تو پیغمبر جنم لیتا ہے، اور علامتوں اور اساطیر میں بات کرتا ہے۔ اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغ زندگی والی بات کی ہی منٹو کے افسانے تفسیر ہیں۔ یقین محکم کا اپنا ایک حسن ہے، لیکن یقین اندھا بھی ہو سکتا ہے، اور اندھا یقین فنانسزم میں بدل جاتا ہے اور فنانسزم کا آسیب حربیہ فنانسزم کے خون پر ہی پلتا ہے۔ فنانسزم مذہب ہی کا نہیں، سائنس اور سیاسی آئیڈیولوجی کا بھی ہوتا ہے۔ اسی لیے تو جدید ریاست کا پہلا حملہ ایروزی کی جبلت کے منظر ہر یعنی کلچر اور آرٹ پر ہی ہوتا ہے۔ ریاست آدمی کو جنسی آزادی دیتی ہے لیکن تہذیبی اور تخلیقی آزادی نہیں دیتی تو وہ گویا آدمی کو ایک حرکی تخلیقی وجود کی بجائے محض جنسی آٹومیٹم میں بدل دیتی ہے۔ آرستریا میں VENDETTA کا علاج GRACE ہی ہے۔ المیہ خوف اور رحم کے جذبات پیدا کرتا ہے اور کٹھارنس کے بعد جو وجود سامنے آتا ہے۔ وہ درد مندی رحم دلی سے مختلف ہے۔ جب قوم بہیمانہ قساوت اور خونی غسل کی تیاریاں کرتی ہے تو تمدنی اور اخلاقی آدمی فریقین میں شامل ہوتا ہے۔ بڑا فن کار وہی ہے جو وحشیانہ طاقتوں کی پیکار سے بلند ہو کر ایروزی کی وادی شاداب کا منظر بتائے تاکہ ہم جان سکیں کہ ہماری اخلاقی اور دانشورانہ شخصیت کے پیچھے کیسی جارحیت اور کڑھنگی چھپی ہوئی ہے اور معصوم روحوں کی درد مندی اور نشاط کی کیا شکل ہوتی ہے، ہماری ہوئی سیاست کی آخری اپیل بھی تو رواداری، تحمل، اور کریم النفسی کے جذبات ہی سے ہوتی ہے۔ یہی رشتی ملیوں، پیغمبروں اور قلندر روں کی تعلیم ہے۔ اسکس اور شیکسپیر اور حافظ، غالب اور منٹو کے یہاں بھی یہی روح ہے۔ جدید شاعری کی علامات اور اساطیر میں بھی اسی روح کا اضطراب اور نشاط دیکھنے کو ملتا ہے۔



وارث علوی

یو۔۔۔ اور یوے آدم زاد

اتفاق سے آپ کا گزرا ایک لقمہ ودق کھلے میدان میں ہوتا ہے اور دور افق پر ڈوبتے ہوئے سورج کی لال ٹیکہ آپ کو چونکا دیتی ہے۔ یکایک آپ محسوس کرتے ہیں کہ آپ نے سورج کو ایسا کبھی نہیں دیکھا جیسا آج دیکھ رہے ہیں۔ آپ کا اور کائنات کا وہ ازلی رشتہ جو روزمرہ کے کاموں کے بوجھ تلے دبایا ہوا تھا ایک بارگی جاگ اٹھتا ہے اور ایک موہوم انجانے خوف اور براسرار اور دل فریب ہیئت سے مغلوب آپ سورج کی لال آنکھ دیکھتے رہتے ہیں۔

آپ شہر کی محدود اور محفوظ فضا میں رہنے کے اس قدر عادی بن گئے ہیں کہ آپ کو یہ احساس ہی نہیں رہا کہ برقی تقموں کی روشنی کے غبار کے پرے ایک وسیع ناپید انار ہیئت ناک اور خوبصورت کائنات جگمگا رہی ہے۔ نیل گوں آسمان آپ کے کمرے کی کھڑکی سے ایک نفیس کٹے ہوئے ٹکڑے کی صورت میں داخل ہوتا ہے اور رات کا پراسرار اندھیرا شہر کی فمبیلوں کے باہر ہانپتا رہتا ہے۔ لیکن کسی وقت جب آپ اتفاق سے شہر کے باہر کھلے میدان میں چلے جاتے ہیں اور یکایک آپ کی نگاہوں کے سامنے ہزاروں ستارے کھلے آسمان پر جگمگا اٹھتے ہیں، اسی وقت ایک لمحہ کے لیے آپ چونک پڑتے ہیں۔ روح محدود سے لامحدود، اصغر سے اکبر کے لیے بے قرار ہو جاتی ہے۔ آپ کو ان رشتوں کا موہوم سا تجربہ ہونے لگتا ہے جو آپ کو اس کائنات سے منسلک کیے ہوئے ہیں آپ کے ہاتھ آہنی اور چوٹی آلوں کو استعمال کرتے رہتے ہیں چینی اور بلور کے ظروف سے مس ہوتے رہے ہیں۔ صابن اور خوشبوؤں سے دھلتے رہے ہیں۔ آپ کے کسی دوست نے آپ کو گلاب کے پودے بھیجے ہیں۔ مالی انہیں رہا اور پودے پڑے پڑے سوکھ رہے ہیں۔ آپ خود کھربے لے کر کیاری کھودنے لگ جاتے ہیں۔ گیلی منٹی کا بھینا بھینا لمس آپ کو مدہوش کرنے لگتا ہے۔ ایک عجیب لذت آگس کیفیت آپ کے وجود پر چھا جاتی ہے۔ آپ محسوس کرنے لگتے

میں کہ زمین کے ساتھ آپ کا رشتہ کتنا فطری اور طاقت ور ہے۔

ستاروں بھرا آسمان۔ رات کا پراسرار سماں۔ سورج کی دہکنی لال آنکھ۔ زمین کا گیلابھینامس۔ روزانہ نہیں۔ بار بار نہیں۔ کسی منصوبہ کے تحت نہیں۔ لیکن کبھی کسی وقت اچانک آپ کی تمدن اور مہذب دنیا کے مرمی حصاروں کو توڑ کر ایسا شب خون مارتے ہیں کہ آپ چونک اٹھتے ہیں۔ ہم جانتے ہیں۔ آپ کا تجربہ آپ کے لیے ایک انکشاف بن جاتا ہے۔ فطرت سے آپ کی یہ اچانک ملاقات آپ کو فطرت، کائنات اور خود اپنے آپ کے متعلق اتنا کچھ کہہ جاتی ہے کہ ایک حساس آدمی وہ آدمی ہی نہیں رہتا جو اس انکشاف کے پہلے تھا۔ ادب اور آرٹ کا ہر بڑا تجربہ ان ہی معنوں میں ایک انکشاف ہے۔ اس تجربہ سے دوچار ہو کر آدمی وہ رہتا ہی نہیں جو اس تجربہ سے پیش تر تھا۔

ہم جس طرح فطرت اور کائنات سے بے نیاز ہو کر اپنے مادی تمدن کو پروان چڑھا رہے ہیں یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ آج ہم۔ احساس تک کھو بیٹھے ہیں کہ اس وسیع و عریض کائنات میں ہماری حیثیت ایک آرگنزم ORGANISM کی ہے جو اس کائنات کے ایک جز کے طور پر حرکت کرتا ہے۔ ایک ایسے میکنزم کی نہیں جو اس کائنات سے الگ صرف اپنی قوت کے سہارے جی رہا ہے۔ بچہ جب پیدا ہوتا ہے تو وہ ہاتھ میں ذہن کی کوری تختی لے کر نہیں آتا جس پر ماحول اور معاشرہ کے فلسفی اپنے اقوال زبیں لکھتے رہیں۔ وہ ان جبلتوں کا ایک خاموش طوفان لے کر آتا ہے جسے ستاروں اور سیاروں کی گردشوں نے پروان چڑھایا ہے۔ آدمی کے طرز عمل کو جاننے کے لیے محض تمدن کی تاریخ کے محدود زمانی پس منظر سے کام نہیں چلتا بلکہ آدمی کو پوری کائنات کے پس منظر میں دیکھنا پڑتا ہے تاکہ اس کے طرز عمل کے بنیادی محرکات کی آگہی حاصل ہوتی رہے۔ اسی لیے ادب اور آرٹ میں بات شروع تو ہوتی ہے آدمی اور روٹی سے لیکن پہنچتی ہے ستاروں اور خداؤں تک۔ ادب انسانی فطرت کے اندھیرے غاروں میں تاک جھانک کرتا ہے یہ دیکھنے کے لیے کہ ان اندھیروں میں کون سے جذبات پلٹتے ہیں۔ کون سی جبلتوں کے سائے حرکت کرتے ہیں۔ کون سی ابتدائی قوتوں کے دھارے بہتے ہیں۔ سماجی علوم کے پاس وہ آنکھ نہیں جو ان غاروں کے گھپ اندھیرے میں دیکھ سکے۔ انسانی فطرت کے متعلق ہم جو کچھ جانتے ہیں وہ ادب ہی کے ذریعہ سے جانتے ہیں۔ کیونکہ ادب اور آرٹ کا تعلق انسان کی احساساتی اور جذباتی زندگی سے ہے۔ ادب اور آرٹ میں انسان کے جذباتی اور جلی تجربات کی پوری تاریخ محفوظ ہے اسی لیے ادب اور

آرٹ کو نظر انداز کر کے آدمی نہ دوسروں کو کچھ سکتا ہے نہ خود کو۔

انسان اپنے لیے جس قسم کی زندگی ڈھالتا ہے اس سے اس قدر مانوس ہو جاتا ہے کہ اسے اس بات کا احساس تک نہیں رہتا کہ اس سے مختلف قسم کی زندگی ممکن تھی اور ہے۔ وہ ہزاروں اور لاکھوں لوگوں کو ایک ہی طریقہ پر زندگی گزارنا دیکھتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہی صحیح طریقہ زندگی ہے حالانکہ لاکھوں آدمیوں کا کسی اسلوب کو اپنانا اس اسلوب کو صحیح ثابت نہیں کرتا۔ آرٹ اور ادب کا سب سے شدید حملہ اسی مانوسیت سے پیدا شدہ خود اطمینانی کے چھار پر ہوتا ہے۔

اپنے پاؤں کی چھوٹی انگلی کی طرف دیکھیے۔ آج وہ کتنی بے مصرف ہے۔ جیاتیاتی ارتقا کا یہ اصول رہا ہے کہ جو چیز بدلے ہوئے ماحول میں کام کی نہیں رہتی وہ آخر بے مصرف ہو کر گھٹتے گھٹتے بالکل غائب ہو جاتی ہے۔ یہ بات ہمارے جسمانی وجود کے لیے جتنی سچ ہے اتنی ہی ہمارے جذباتی اور جلی وجود کے لیے بھی سچ ہے۔ جس سرگرمی سے ہم آؤں GADGETS کا استعمال کر رہے ہیں وہ اگر اسی شدت سے جاری رہی تو وہ دن دو نہیں کہ سوائے ٹن دبانے والی انگلی کے ہمارے بدن کے تمام اعضاء پاؤں کی چھوٹی انگلی کی طرح بے مصرف ہو جائیں گے۔

سائنس اور سماجی علوم کو اتنی فرصت نہیں کہ ترقی کی اس دوڑ میں ہم جو کچھ کھور ہے ہیں اس کا حساب بھی کرتے چلیں۔ یہ کام بھی ادب کے میمنشیوں ہی کو کرنا تھا۔ ادب کے یہی کھاتے ہیں آپ کو ان تمام جذبات، احساسات اور جبلتوں کا حساب مل جائے گا جو تمدن اور ترقی یافتہ بننے کے شوق میں ہم اپنے وجود سے نکال باہر کرتے رہے ہیں۔

آخر یہ ادب ہی تو ہے جو آپ کو بتاتا رہتا ہے کہ جذباتی اور جلی سطح پر آپ کا وجود کن عناصر سے عبارت ہے اور جس سماجی، اخلاقی اور تمدنی نظام میں آپ جی رہے ہیں اس میں آپ کے احساس، جذبہ اور جبلت پر کیا بیتی ہے۔ جب احساس کند ہو جاتا ہے، جذبہ مفلوج ہو جاتا ہے اور جبلت تہذیب کی کھپھوند تلے سڑنے لگتی ہے تو ادب خاموشی سے دے پاؤں آکر ہیں بتاتا ہے کہ اب ہم کتنے آدمی رہ گئے ہیں۔

لوگ کہتے ہیں کہ مشین کو شعر میں بدل دو۔ ان ہاتھوں کو سلام کرو جو تمدن کی تعمیر کرتے ہیں۔ اور فن کار سوچتا ہے کہ سوتی اور ادنی کپڑا تو آٹومیٹک مشینیں بھی تیار کر لیں گی۔ لیکن جب ایک خوبصورت جسم کپڑوں سے بے نیاز ہوتا ہے تو وہ مشین چلانے والے ہاتھوں کی مشائی دیکھ کر نہیں ہوتا۔ وہ جسم کی گرمی، لہو کی حرارت اور جبلت کی سرکشی کو دیکھ کر بند تھا کھولتا ہے۔ انسان سے انسان کا رشتہ آخر لہو کا

رشتہ ہے کپڑوں اور آلوں کا رشتہ نہیں۔ جب رگوں میں ہوسر کیلانیلا پانی بن جائے اور دنیا کی تمام صنعتیں مل کر کام پر لگ جائیں تب بھی عورت کو حسین نہیں بنا سکتیں اور مرد کی انگلیوں کو وہ حرارت نہیں دے سکتیں جس کی آغ سے جسم کچھل جاتے ہیں۔ جب بھی ادب نے مشین کو اپنا موضوع بنایا ہے تو اس قدر رد کھا پھیکا اور بے مزہ ادب تخلیق کیا ہے کہ ایک روکی شاعر کے الفاظ میں اس سے صرف مشین ہی لطف اندوز ہو سکتی ہے۔ ادب کا موضوع انسان کی ذات اور اس کے جذبات کی دنیا رہی ہے۔ ایک آدمی، آدمی کے متعلق، فطرت، کائنات اور خدا کے متعلق کیا سوچتا اور محسوس کرتا رہا ہے اور اپنے گرد و پیش سے اس کے جذباتی رشتہ کی نوعیت کیا رہی ہے۔ یہ ہے آرٹ اور ادب کا موضوع۔ اسی لیے تو فن کار کبھی آسمان کا تاروں بھرا تھاں ہمارے سر پر اوندھا کر دیتا ہے۔ کبھی سورج کی لال آنکھ دکھاتا ہے اور کبھی مٹی کی بھینی خوشبو سے ہمارے وجود کو سرشار کر دیتا ہے تاکہ ہم قہقروں کی روشنی کے غبار اور چمنیوں کے دھوئیں میں اپنے وجود کی اصلیت کو نہ بھولیں اور فطرت اور کائنات کے ساتھ ہمارا جو ازلی اور حقیقی رشتہ رہا ہے اسے فراموش نہ کریں۔ فن کے ذریعہ ہم جیسے کچھ ہیں اس کی چھان پھٹ کر کے دیکھتے ہیں کہ ہم اب کیسے کچھ رہ گئے ہیں اور یہ بھی دیکھیں کہ ہم ایسے کے ایسے رہے جیسے کہ بنتے جا رہے ہیں تو پھر ہم مستقبل میں کیسے کچھ رہ جائیں گے۔

منٹو کا افسانہ "بو" جس تجربہ کو بیان کرتا ہے وہ افسانہ کے ہیرو رندھیر اور اس کے توسط سے ہمارے لیے ایک انکشاف کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلی بار رندھیر محسوس کرتا ہے کہ عورت کا جسم کیا ہوتا ہے اور جنسی جذبہ کی تسکین جب فطرت سے ہم آہنگ ہو کر کی جائے تو کیسا زبردست روحانی تجربہ بن جاتی ہے۔ پہلی بار گویا وہ تاروں بھرے آسمان کو دیکھتا ہے۔ سورج کی لال آنکھ سے آنکھیں دوچار کرتا ہے۔ زمین کی سوندھی مٹی کی سگندھ سونگھتا ہے۔ یہ افسانہ عورت اور مرد کے اختلاط کا افسانہ نہیں بلکہ فطرت کے ساتھ انسان کے ازلی رشتے کے عرفان کا افسانہ ہے۔ انسانی تمدن نتیجہ ہے انسان کی ایروز EROS کی طاقتوں پر اپنی حکمرانی کا۔ اپنی جبلتوں کو اپنے عقل و شعور کو تابع کرنے کا۔ لیکن جیسا کہ انسان کے ساتھ ہوتا آیا ہے وہ فطرت کی تسخیر اور فطرت کی ہم آہنگی میں توازن مشکل ہی سے قائم رکھ سکا ہے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ ایک چیز حاصل کرتا ہے تو دوسری چیز سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔ اس کائنات میں اپنی بقا کے لیے فطرت کی بے لگام جارحانہ قوتوں کو قابو میں رکھنا انسان کے لیے ناگزیر تھا لیکن جیسے جیسے وہ فطرت کو قابو میں کرتا گیا ویسے ویسے وہ فطرت سے دور بھی ہوتا گیا۔ ایروز کو زیر نگین رکھ کر وہ متمدن بنا لیکن متمدن بننے کے بعد اس نے دیکھا کہ ایروز

تو اس کی مٹھی میں بھنچ بھنچا کر مغلوج ہو چکی ہے۔ انسان فطرت اور تمدن کے درمیان توازن قائم نہ رکھ سکا۔ وہ نہایت تیزی سے خود کو بدلتا رہا اور انتہائی عجلت میں ترقی کی منزلوں کو طے کرتا رہا۔ اتنی عجلت میں کہ اسے اپنی منزل، اپنی حرکت کی سمت کا اندازہ لگانے کی بھی فرصت نہ ملی۔ چنانچہ وہ یہ بات بھول گیا کہ ایک انسان کی حیثیت سے وہ اس فطرت ہی کا پیدا کردہ اور پروردہ ہے اور فطرت سے دور ہو کر، کٹ کر وہ اپنی بنیادی انسانیت بھی قائم نہیں رکھ سکے گا۔ منٹو کا افسانہ ”بو“ انسان اور فطرت کے ان ہی کھوئے ہوئے رشتوں کی تلاش کی کوشش ہے۔ ”بو“ تمدن کی دیواریں میں وہ شکاف ہے جس کے ذریعہ فطرت اس آدمی پر چھا رہی ہے جس نے خود کو ایک حصار میں بند کر لیا ہے اور اس سے پہلے کہ آدمی اس حصار سے باہر سرگرم عمل فطرت کی بے پناہ طاقتوں کو فراموش کر دے، فطرت اسے بتاتی ہے کہ انسان کی حیثیت سے جینے کے لیے اس کے لیے کتنا ضروری ہے کہ فطرت کو قابو میں رکھنے کے ساتھ ساتھ اس سے ہم آہنگی بھی پیدا کرتا جائے۔

متمدن انسان پر فطرت کا یہ شب خون جس ناگہانی طریقہ پر ہوتا ہے وہ ایک عام جنسی تجربہ کو ایک انکشاف میں بدل دیتا ہے۔ منٹو یہ بتانا نہیں چاہتا تھا کہ آدمی فطرت کا راز کیسے پاتا ہے، وہ یہ بتانا چاہتا تھا کہ فطرت یکا یک ایک حیران کن اچانک پن کے ساتھ اپنا راز آدمی پر کیسے ظاہر کرتی ہے۔ منٹو نے واقعہ کی صورت پذیری کے ناگہانی پن کو جس مشاقی سے پیش کیا ہے وہ بہ ذاتِ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ منٹو رندھیر کے لیے اس معمولی تجربہ کو غیر معمولی بنا رہا تھا۔ رندھیر محسوس تو یہی کرتا ہے کہ وہ کوئی غیر معمولی کام نہیں کر رہا ہے۔ اس سے پہلے بھی وہ بہت سی لڑکیوں کے ساتھ سوچکا ہے۔ گھاٹن کے ساتھ سونے کے بعد ہی اسے پتہ چلتا ہے کہ کوئی ان ہونی چیز ہو گئی ہے۔ فطرت نے یکا یک اپنا تمام حسن، اپنی تمام جاذبیت، اپنی تمام دل فریبی کے خزانے رندھیر پر لٹا دیے ہیں۔ جس آدمی کو ایک بار فطرت جلا دیتی ہے اس آدمی کی تسکین کے لیے کلفت لگے تمدن کے پاس کوئی سامان نہیں ہوتا۔ ایک صوفی جب حقیقت کا عرفان حاصل کرتا ہے تو یہ دنیا اس کی نظر میں مایا کا ایک جال بن جاتی ہے۔ وہ اس کی سطحیت اور کھوکھلے پن کو جان لیتا ہے۔ صوفی جس رومانی تجربہ سے گزرا ہے اس نے اس کے وجود کو اس طرح بدل دیا ہے کہ دنیا کی کوئی چیز اس کے دل میں کوئی خواہش پیدا نہیں کرتی وہ اس دنیا کے لیے نامرد ہو جاتا ہے۔ رندھیر بھی اپنے جنسی تجربہ کے بعد نامرد ہو جاتا ہے۔ متمدن دنیا کی عطر میں بسی ہوئی موسم کی پتلیاں اس میں کوئی تحریک پیدا نہیں کر سکتیں۔ اس افسانہ کے ذریعہ منٹو بھی حقیقت کا جلوہ دکھا کر مجاز کے پردوں میں گھرے ہوئے

آدمی کو خود آگاہ کرنا چاہتا تھا۔ رندھیر میں پرانا آدمی مر جاتا ہے اور نیا آدمی جنم لیتا ہے اور ایک صوفی کی طرح نیا آدمی جس نے فطرت کے حسن کو بے نقاب دیکھا ہے کاغذی پھولوں اور مہنوعات کی دنیا کے لیے نامرد ہو گیا ہے۔ نوعیت کے اعتبار سے رندھیر کا جنسی تجربہ صوفی کے روحانی تجربہ سے مختلف نہیں۔ صرف تجربہ کی جولانگاہ مختلف ہے۔ یہ بات غور کرنے کے قابل ہے کہ منٹو کی کوشش ہمیشہ رہی ہے کہ اپنے اسلوب کو کم سے کم آراستہ کرے اور زبان کی کفایت کو اس کی برسہنگی تک پہنچا دے لیکن اس افسانہ میں اس کے تصویری پیکر اور استعارے اُس سریت کے حامل ہو گئے ہیں جو صوفیانہ ادب میں روح کی بے قید اڑان کے بیان میں نظر آتی ہے۔

منٹو دراصل رندھیر کے جنسی تجربہ کو ایک روحانی ڈائنمنشن عطا کرنا چاہتا تھا۔ محض جسمانی لذت جنسی تناؤ کی تسکین سے کچھ زیادہ ہی دیکھنا چاہتا تھا۔ منٹو جنسی تجربہ کے ذریعہ آج کے آدمی کو فطرت کی بے پناہ طاقتوں کے سامنے رو بردلا کر کھڑا کرنا چاہتا تھا۔ اسی لیے آپ دیکھیں گے کہ گو منٹو کے زیادہ تر افسانوں کی فضا شہری ہوتی ہے اور اس کے یہاں فطرت کا وہ نازک اور لطیف احساں نہیں ملتا جو مثلاً کرشن چندر کے یہاں ہے لیکن یہ افسانہ فطرت کی امیجری سے بھرپور ہے۔ افسانہ کی فضا شہری ہے اور شہر میں فطرت کا جو کچھ تجربہ ہوتا ہے وہ برسات ہی کے ذریعہ ہوتا ہے جب فطرت شہری تمدن پر برس پڑتی ہے۔ منٹو اگر افسانہ کے مقام کو کسی دیہاتی یا پہاڑی علاقہ میں بدل دیتا اور شہر کی ایک گھاٹن کی بجائے رندھیر کی ملاقات فطرت کی ایک اور آوارہ ہرنی سے کراتا تو افسانہ فطرت میں گریز اور رومانی آرزو مندی کی علامت بن جاتا۔ گویا جو بات آدمی کو شہر میں نہیں ملتی وہ اسے پہاڑوں پر جا کر حاصل کرتا ہے۔ منٹو افسانہ میں ہیں فطرت کی سیر کرنا نہیں چاہتا تھا۔ بلکہ وہ تو فطرت کے آئینہ کو ایک چھناکے کے ساتھ ہمارے شہر کی چیمنیوں کو توڑ دینا چاہتا تھا کہ مانوس فضا میں مانوس تجربہ کے ذریعہ ہم فطرت کو پہچان جائیں۔ منٹو "پہچان کے صدمہ" سے ہیں متزلزل کرنا چاہتا تھا۔ اسی لیے فطرت کی جو کچھ کار فرمائی ہے وہ شہری فضا میں ہے۔ یہاں پر فطرت رندھیر اور گھاٹن کے جنسی تجربہ کی ضد نہیں بلکہ ایک ایسی فضا بن جاتی ہے جو اس تجربہ سے ہم آہنگ ہے۔ برسات پانی کے قطرے پھیل کا درخت۔ سوندھی مٹی۔ بھگی رات کا اندھیرا مٹیلے بادلوں کی دھندلی روشنی۔ یہ خارجی فطرت کی جیتی جاگتی تصویریں ہیں۔ گھاٹن کی ذات اسی پھیلی ہوئی بے کراں خارجی فطرت کو اپنے وجود میں سمائے ہوئے ہے۔ گھاٹن وہ MICROCOSM ہے جس میں کائنات کی ہر اسرار قوتیں مجسم ہو گئی ہیں۔ اس کے سینہ کا رنگ مٹیلے بادلوں کی رنگی

لمبے ہوئے تھا۔ اور اس کے جسم میں بھیگی مٹی کا سوندھا پن تھا۔ دھرتی پر بادل اٹھ کر آتے ہیں اور برسات کے قطرے دھرتی میں جذب ہوتے چلے جاتے ہیں۔ وہ ایک عجیب سپردگی کے انداز میں ہانپتی ہے اور ایک گرم میٹھی سنگدھ پوری فضا میں پھیل جاتی ہے۔ خشک تپتی ہوئی زمین برسات میں نہا کر جو گرم گرم ٹھنڈک دیتی ہے اور مٹی پر پانی چھڑکنے سے جو سوندھی سوندھی بو پیدا ہوتی ہے وہی کیفیت رندھیر کو اس گھاٹن کے جسم میں محسوس ہو رہی تھی۔ یہ گویا پرش کا پر کرتی سے ملن تھا۔

یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ منٹو انسانے میں بو کو ایک FETISH کے طور پر پیش نہیں کرتا۔ حیوانوں میں قوتِ شامہ کی جواہریت ہے اس سے ہم بے خبر نہیں۔ لیکن انسانوں میں بلکہ بندروں اور دیگر PRIMATES میں قوتِ شامہ بنیادی اور غالب حس کا درجہ نہیں رکھتی۔ حقیقت یہ ہے کہ انسانوں سے قوتِ شامہ اگر چھپ بھی جائے تو سوائے کھانے پینے کے کسی اور انسانی سرگرمی پر اس کا اثر نہیں پڑے گا۔ انسان قوتِ شامہ سے زیادہ قوتِ باصرہ سے اپنے کام چلاتا ہے۔ انسانی زندگی میں قوتِ شامہ جو اپنی قدیم حیوانی شدت اور اہمیت کھو بیٹھی ہے اس کی وجہ انسان کا محض تمدنی ارتقاء نہیں ہے بلکہ انسان نے دوسرے PRIMATES کے ساتھ ساتھ اپنے حیاتیاتی ارتقاء کی ایک مخصوص ترقی یافتہ منزل میں وہ کام جو وہ قوتِ شامہ سے لیا کرتا تھا انھیں اپنی دوسری قوتوں یعنی باصرہ اور لامسہ وغیرہ سے لینا شروع کیا اور اس طرح قوتِ شامہ اپنا غالب کردار کھو بیٹھی۔ انسانوں کی جنسی زندگی بھی آج بو کے احساس سے اس قدر مغلوب نہیں ہے کہ ہم بو کو جنسی تحریک کا واحد اور مرکزی سبب قرار دیں۔ بلکہ تمدن انسان کی تو کوشش ہی یہ رہی کہ وہ اپنی بو — مخصوص حیوانی بو — سے نجات پاتا رہے۔ منٹو تمدن انسان کی ان کوششوں سے بے خبر نہیں ہے۔ چنانچہ اس نے افسانہ میں صاف اشارہ کیا ہے کہ رندھیر خود اپنے جسم کی بو کے بارے میں کس قدر نفاست پسند تھا۔ اور صابن اور پاؤڈر کے استعمال سے اپنی بو کی تیزی کو کم کرنے کی کوشش کیا کرتا۔ لیکن جیسا کہ بیولوگ ایلس نے بتایا ہے کہ گوانسوں میں جو حیوانوں کی مانند جنسی کشش اور جنسی انتخاب کے عمل کو متاثر نہیں کرتی یعنی حیوانوں کی طرح انسانوں میں بو کے ذریعہ نہ مادہ نر کو کیسپتی ہے نہ مادہ کو سونگھ کر اس پر فریفتہ ہوتا ہے لیکن اس سے انسانوں کی زندگی میں بو کے جنسی پہلو کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ انسانوں میں بو جنسی عمل LOVE PLAY اور مباشرت کے دوران اپنا جادو جگاتی ہے۔ انسانوں میں وہ جنسی کشش کا سبب نہیں بلکہ جنسی عمل کا نتیجہ ہے۔ رندھیر نہ گھاٹن کو سونگھ کر بلاتا ہے نہ اس کی قربت کی باس سے بے اختیار ہو کر

اس سے اختلاط کرتا ہے۔ منٹو نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ زندہ صیر کے لیے بوا ایک FETISH بننے نہ پائے اور نہ ہی زندہ صیر بوا کے معاملہ میں ایک HYPER SENSITIVE انسان بننے پائے۔ یعنی افسانے میں بوا جنسی لذت کا واحد یا بنیادی ذریعہ نہ بنے۔ اسی لیے منٹو نے اس افسانے میں دوسرے حواس کو بھی زندہ رکھا ہے۔ خصوصاً لمس اور بصارت کی جس اتنی ہی شدید ہے جنسی بوا کی جس گھاٹن اور مجسٹریٹ کی لڑکی کے جسموں کا تضاد جس طرح کھل کر سامنے آتا ہے تو وہ بصارت ہی کا مرہون منت ہے۔ منٹو دراصل دو جسموں — دو جنسی رویوں کا تضاد دکھلانا چاہتا تھا اور بوا وہ خط امتیاز ہے جو اس تضاد کو ظاہر کرتا ہے — بوا پیدا ہوتی ہے ایک جیتے جاگتے بدن کے ساتھ ایک ایسی جنسی سرگرمی سے جس میں دو جسم ایک روح بن جاتے ہیں اور یہ روح ایک ایسے پنچھی کی طرح آسمان کی نیلا ہٹوں میں پرواز کرتی ہے جو اڑتے اڑتے غیر متحرک دکھائی دیتا ہے۔

کائنات اور فطرت سے الگ انسانی جسم ایک میکانزم MECHANISM ہے۔ کائنات اور فطرت سے الگ ہٹ کر اس جسم کے ساتھ جنسی عمل بھی ایک میکانیکی سرگرمی ہے۔ مرد اور عورت، دھرتی اور آکاش، ستارے اور سیارے سب ایک ہی وحدت کے ایک ہی اجزاء ہیں۔ انسانی شعور کو محض بابل و نینوا کی تہذیبیں، گچھاؤں کا تمدن یا پیداواری رشتوں کی تبدیلی متعین نہیں کرتی بلکہ ستاروں اور سیاروں کی گردش سے اس کے بنیادی عناصر کا تعین ہوتا ہے۔ یہ قول ایلن وائٹس کے ہمارے اعصاب تک ستاروں کے پیدا کردہ ہیں کیوں کہ وہ حالات جو اعصاب پیدا کرتے ہیں ستاروں کی تخلیق ہیں۔ اجزائے آفرینش ایک دوسرے سے الگ نہیں اور جنسی عمل بھی اسی وحدت کی ایک علامت ہے۔ انسانی سطح پر دو جسموں کی ایک حیوانی حرکت۔ روحانی سطح پر وہ تجربہ جب کہ ہو کی ہر بوند ستاروں کی طرح دمک اٹھتی ہے۔ ایک گزرتا ہوا ناپائدار لمحہ ابدیت کو اپنی آغوش میں سمیٹ لیتا ہے۔ ایک محدود اور ناپائدار ذات دوسری محدود اور ناپائدار ذات میں سما کر کائنات میں جذب ہو جاتی ہے۔ منٹو لکھتا ہے :

”ایسی لذت جو لچاتی ہونے کے باوجود دائمی تھی، جو مائل پرواز ہونے کے باوجود ساکن اور جامد تھی۔ وہ دونوں ایک پنچھی بن گئے تھے جو آسمان کی نیلا ہٹوں میں اڑتا اڑتا غیر متحرک دکھائی دیتا ہے۔“

ان ہی معنوں میں وہ دو وجود جو کائنات کے ساتھ ہم آہنگ نہیں ایک دوسرے کے

ساتھ بھی ہم آہنگ نہیں ہو سکتے۔ ایلن واٹس نے بتایا ہے کہ زاہد اور فاسق دونوں کا رویہ جنس کو کائناتی وسعت سے الگ ایک اکائی سمجھنے کا رہا ہے۔ زاہد روح کو جسم سے الگ کرتا ہے اور روح کا ارتقاع جسم سے انکار کی بنیاد پر کرتا ہے۔ فاسق جسم میں روح کو دیکھتا ہی نہیں اور جسمانی لذت کو قائم بالذات سمجھ کر اسے ہر قسم کی اخلاقی معنویت سے محروم کر دیتا ہے۔ ان لوگوں کے ہاتھ نہ جسم آتا ہے نہ روح۔ زاہد زندگی کی تمام ارضی معنویت سے محروم ہو جاتا ہے اور فاسق روحانی ڈائمنشن کھو کر ارضی لذت کو بھی ایک جوہر بنا دیتا ہے۔



تیرے بستر پر مری جان کبھی
بے کراں رات کے سناٹے میں
جذبہ شوق سے ہو جاتے ہیں اعضا، مدہوش
اور لذت کی گراں باری سے
ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کی
اور کہیں اس کے قریب
نیند آغاز زمستان کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کے لیے
اپنے پر تولتی ہے چیختی ہے
بے کراں رات کے سناٹے میں۔

(ن۔م۔ راشد)

شبِ عشرت کے بعد جسم سے ایک قسم کا گھناؤنا رد عمل اور اس سے پیدا شدہ افسردگی کا جذبہ فاسق کا مقدر ہے۔ عورت اب وہ دھرتی نہیں رہتی جو بارش کے قطرے جذب کر کے پوری فضا کو مٹی کی سگندھ سے مہکا دیتی ہے بلکہ بادلیر کی نظروں کی وہ VAMPIRE بن جاتی ہے جو مرد کا خون چوس کر پیپ سے بھری چمچے کی ایک پرانی مشک بن جاتی ہے۔ زاہد جنسی بھوک کا انکار کرتا ہے اور روح اور جسم کی ثنویت قائم کر کے اپنی روح کو زہناک بنا لیتا ہے۔ زاہد اس راز سے آگاہ ہی نہیں کہ :

جسم ہے روح کی عظمت کے لیے زینہ نور

(راشد)

منبع کیف و سرور

اور فاسق جنسی بھوک کا استیصال کرتا ہے۔ فحش ادب، انگلی تصویریں، نائٹ کلب، سٹریٹیز

جنس جب معاشرہ میں ایک تفریح، ایک مشغلہ، ایک دلچسپ کھیل کی صورت اختیار کر لیتی ہے تو وہ ایک کھیل کے طور پر بھی ختم ہو جاتی ہے۔ فحاشی اس مقصد کا ہی گلا گھونٹ دیتی ہے جس مقصد کے لیے وہ وجود میں آئی تھی۔ یعنی لذت اندوزی، فحش ادب اور فحش زندگی لذت کی بجائے محض ایک افسردہ ٹھکن سے ذہن و جسم کو مفلوج کر دیتے ہیں۔ ننگاپن جذبات کی تہذیب تو کیا کرتا جذبات کو مشتعل تک نہیں کرتا۔ محض جذباتی طور پر آدمی کو ایک نشیج اور تھکاوٹ کا انبار بنا کر چھوڑ جاتا ہے۔ پینسزوں اور جنسی کرتبوں اور ”ہوس ناک کتیا عورت“ کی جنسی خوں آشامیدوں سے تھکا ہوا آدمی اس لیے کہی نی اس ENNUY کا شکار ہو جاتا ہے جس کا کرب ناک اظہار بادلیہ کی SPLEEN والی نظموں میں ہوا ہے۔ بیجان اور اشتعال، لذت خیزی اور لذت اندوزی کے جن عناصر پر ہم نے ہمارے معاشرے کی تعمیر کی ہے اس میں جنس اپنی بنیادی مغویت کھو بیٹھی ہے۔

جنس اب ذریعہ بن گئی ہے فرد کی کٹی ہوئی انا کی جذبہ فتح مندی کی تسکین کا دوسرے وجودوں کو مغلوب کر کے اپنی انا کو منوانے، اعصابی نشیج کو اضطرابی تسکین بخشنے کا۔ سرنگار رس کا پورا ادب، کام شاسترا اور کوک شاستر کی تمام تعلیمات آج جہیز کے لین دین اور شادی کنٹریکٹوں کے بھی کھاتے کے نذر ہو چکی ہیں۔ عورت جب دولت، سماجی منصب اور اپنی انا کی تسکین کا ذریعہ بن جائے تو وہ اکونو کمس کے اعداد کی طرح صاف اور بے کیفیت بن جاتی ہے۔ اس کے حسن اور کشش کی وہ تمام پراسرار کیفیت جو کائنات اور فطرت کی پراسرار قوتوں کا ایک مظہر ہونے کے ناتے اس میں موجود ہے اس تجریدی نارموئے کی بھیجٹ چڑھ جاتی ہے جو سیکس اپیل کے ہندسے کی صورت میں ہمارے نوجوانوں کو ازبر ہوتا ہے۔ یعنی سینہ کا ناپ، گم کا ناپ، گولہوا کا ناپ۔

آج کا متمدن آدمی جو عورتوں کے ساتھ اس طرح کھیلتا ہے گویا وہ بھی جنسی GADGETS ہوں۔ جو اپنی انا کے سفید کاغذ پر عورتوں کی تصویریں اس طرح چپکاتا ہے گویا وہ پوسٹل کی سٹاپ ہوں۔ اس مرد کی مردانہ جارحیت رد عمل ہے عورتوں کی اس کوشش کا جو مرد کو EMASCULATE کرنے کے لیے عورتیں کر رہی ہیں۔ عورت جب جنس کی طاقت کو اقتدار، منصب، شہرت، دولت کے حصول کا ذریعہ بناتی ہے تو عورت نہیں رہتی۔ ایسی عورت سے محبت، رفاقت، مہربانی اور شفقت کی طلب بے معنی ہے۔ عورت جب آمر کی طرح مطلق العنان، اقتدار پسندوں کی طرح

چال باز اور مشینوں کی طرح چاق چوبند بنتی ہے، جب وہ پورے معاشرے پر تسلط جمانا اور اپنی حکمرانی کا سکہ چلانا چاہتی ہے تو مرد کا پورا جنسی رویہ جارحانہ انتقامی اور انانیت پسند بن جاتا ہے۔ افسانہ میں منٹو نے عورتوں کے اگزیلری فورس (AUXILIARY FORCE) کا ذکر محض جزئیات نگاری کی خاطر نہیں کیا بلکہ اسے علامت کے طور پر استعمال کیا ہے تاکہ مرد اور عورت کے تعلقات کی مصنوعی اور غیر فطری نوعیت ظاہر ہو سکے۔

”ہیزل اس کے فلیٹ کے نیچے رہتی تھی اور ہر روز صبح کو وردی پہن کر اور اپنے کٹے ہوئے بالوں پر خاکی رنگ کی ٹوپی ترچھے زاویے پر جما کر باہر نکلتی تھی اور اس انداز سے چلتی تھی گویا فٹ پا تھ پر تمام جانے والے اس کے قدموں کے آگے ٹاٹ کی طرح بچھتے چلے جائیں گے“

عالم گیر جنگ کے اس پس منظر میں ایک دوسری جنگ بھی جاری تھی: عورت اور مرد کی صنفی جنگ جس میں دونوں ایک دوسرے پر قبضہ جانے کی کوشش کرتے تھے۔ جنگ کی ایسی فضا میں صحت مند اور طاقت ور جنسی جذبہ کیسے پھل پھول سکتا ہے۔ رندھیر نے محض دل ہی دل میں ہیزل سے اس کی تازہ تازہ پیدا شدہ رعونت کا بدلہ لینے کی خاطر اس گھاٹن لڑکی کو اشارے سے اوپر بلا لیا تھا۔ گویا کہ اسی خود غرضی اور منتقمانہ جذبہ کی کار فرمائی جنس تو بے لوثی اور بے غرضی مانگتی ہے۔ خود پسندی کی جگہ نیاز مندی، جارحیت کی جگہ سپردگی، اثبات ذات کی جگہ نفی ذات کا مطالبہ کرتی ہے لیکن یہاں تو سر پر خاکی ٹوپی کا یہ انداز ہے کہ مرد تو ٹاٹ کی طرح بچھتے چلے جائیں گے۔

غرض یہ کہ ہمارا دور جنس کے VULGARIZATION کا دور ہے جس میں جنس اپنی تمام پراسرار ماورائیت سے محروم ہو کر محض ایک جسمانی اور میکانیکی مشغلہ بن گئی ہے۔ جنس پر رسالوں اور کتابوں کی گرم بازاری دیکھیے۔ بھرپور جنسی تجربہ حاصل کرنے کے طریقوں پر غور کیجیے۔ جنس کو مذہب بنانے والے مہنتوں کی کتھاؤں میں جنس کی فضیلت کے گنگان سنئے۔ آپ کو محسوس ہوگا کہ ہمارا جنس زدہ معاشرہ کیسے جنسی قبض کا شکار ہے۔ اور کشادگی کوئی راہ نظر نہیں آتی۔ آج کے دور کا وہ آدمی جو خدا، کائنات، فطرت اور انسانوں سے اپنا حقیقی رشتہ توڑ بیٹھا ہے وہ اپنے جنسی مسائل کو اس طرح حل کرنے کی کوشش کرتا ہے گویا جنس کے مسائل محض جنسی مسائل ہیں۔ گویا جنسی سرگرمی کائنات فطرت اور انسانوں سے آزاد کوئی قائم بالذات قسم کی سرگرمی ہے۔ اس مادہ

پرست تمدن کی اخلاقی بوسیدگی اور جسمانی گندگی میں منٹو کا جنس کی طرف رویہ ایک نہایت ہی پاکیزہ انسان کا صحت مند رویہ تھا کیونکہ اس نے جنس کو محض ایک تماشا اور مشغلہ نہیں سمجھا بلکہ ایک اخلاقی اور روحانی مسئلہ سمجھا۔ اس نے جنس کو بے کیف ازدواجی رشتوں اور کار کی پھیلی سیٹوں پر عنفوان شباب کی رومانی چھیڑ چھاڑ کی سطح سے اٹھا کر فطرت اور کائنات کے پس منظر میں رکھ کر اس کا مطالعہ کیا۔ منٹو اس رمز سے بے خبر نہیں تھا کہ اس کے زمانہ کے آدمی نے اپنی جنسی زندگی سے روحانی عنصر کھو کر جنس کو محض ایک میکانیکی جلق بنا دیا ہے۔ وہ جانتا تھا کہ آج کے آدمی کی پوری نفسیات حصول اور ملکیت اور تسلط کے عناصر پر قائم ہے۔ ہمارا رویہ حاصل کرنے، قبضہ جمانے، جمع کرنے کا رویہ ہے۔ جنسی لذت بھی ہم حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ لذت اندوزی گویا پہلا نصب العین ہے۔ حالانکہ یہ قول ایلین دانس وہ لذت جو اندوز کی جائے جسے حاصل کرنے کی کوشش کی جائے وہ لذت ہی نہیں ہوتی۔ لذت تو ایک نعمت خداوندی GRACE ہے جو انسان کو بے استحقاق حاصل ہوتی ہے۔ اور کسی انسانی ارادے کی پابند نہیں۔ صوفیانہ تجربہ کی طرح یہ خود بہ خود بن بلائے آتی ہے۔ پتھوں کو بھینچنے اور اعصاب میں تشنج پیدا کرنے سے لذت کے امکانات پیدا نہیں ہوتے۔ جب ہم کسی چیز سے لذت حاصل کرنے کی شعوری کوشش کرتے ہیں تو دراصل ہم اس کیفیت کے شکار ہو جاتے ہیں جو اعصابی اور جذباتی طور پر ہمیں لذت کے لیے نا اہل بنا دیتی ہے۔ جنسی زندگی میں بھی جب آدمی مزا لینے اور مزادینے کی کوشش کرتا ہے تو اپنے مقصد میں ناکام رہتا ہے۔ وہ ایک حرصیں ہوس ناک کی طرح چاروں طرف ہاتھ پاؤں مارتا ہے کہ جہاں سے جو کچھ ملے سمیٹنا چلے۔ وہ آسن بدلتا ہے۔ عورتیں بدلتا ہے۔ مقام بدلتا ہے۔ ... بے کیفی، ٹھکن اور محرومی اس کا مقدر ہے۔ یوگ میں آدمی کے ہر کام کے لیے جستجی کی صفت کو بڑی اہم صفت مانا گیا ہے۔ جنسی فعل میں بھی لذت اخذ کرنے کی کوشش نہ ہو محض لذت کو قبول کرنے کی جذباتی اور اعصابی تیاری ہو۔ انزال کا مطلب ہی ہے کسی چیز کا اترنا۔ برجستہ خود بہ خود نازل ہونا۔ آورد نہیں بلکہ آمد۔ آپ دیکھیں گے کہ یوگ امساک کے لیے افیون کی گولیاں نہیں بناتا بلکہ نفس کی روم کو قابو میں رکھنے کی بات کرتا ہے۔ نفس جو زندگی ہے۔ زندگی جس کا روم فطرت کے زیر و بم سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ آج آپ جدھر دیکھیے ادھر ایک بھرپور اور شدید انزال تک پہنچنے کی بھگڑ مچی ہوتی ہے۔ گویا کہ ہر آدمی کا پیرا بلم ہی یہ رہ گیا ہے کہ وہ اب مکمل انزال تک کیسے پہنچے۔ تانترک یوگ میں زور

انزال پر نہیں بلکہ اس بات پر ہے کہ ہر عضو ہر لمس ہر لمحہ اپنی تکمیل کو پہنچتا رہے اور اس طرح پورا جسم نقطہ عروج کی طرف حرکت کرتا رہے جنسی عمل سے جب آمد، ہرجنگلی، سکون اور فرصت کے عناصر نکل جاتے ہیں اور جب زبردستی، عجلت، اعصابی تناؤ، جذباتی تشنج اور کٹی ہوئی انا کی جارحیت کی خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں تو جنسی فعل اس ڈسپلن سے محروم ہو جاتا ہے جسے لوگ میں سہجتا کے لفظ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ ہر حرکت، ہر کام میں وہ سہجتا ہو جو نفس کی آمد و رفت دل کی دھڑکن اور فطرت کے روم میں ہوتی ہے۔ رندھیر اور گھاٹن کا اختلاط اس سہجتا کی بے نظیر مثال ہے۔ یہاں کوئی دھماچو کڑی نہیں، داؤ پیچ نہیں، مزا دینے اور مزا لینے کی کوشش نہیں، ہوس ناک کتیا کے ناخنوں کی خراش نہیں، تعیش پسند فاسق جسم کے سانس کی کھڑکھڑاہٹ نہیں، تناؤ سے نجات پانے کی کوئی کوشش نہیں۔ جارحانہ مرد میت کی نمائش یا تصرف پسند نسائیت کا کوئی مظاہرہ نہیں۔ حملہ کی جگہ انجذاب، سرکشی کی جگہ سپردگی، اعصابی ہیجان کی جگہ جذبات کی پرسکون حدت ہے۔ کمرے کے اندر جو لطافت اور ملائمت کی فضا ہے باہر فطرت بھی اسی فضا سے ہم آہنگ ہے۔ گھپ اندھیری رات میں برق و باراں کے طوفان کی جگہ برسات کی ہلکی سی پھوار ہے۔ کھڑکی کے باہر پیل کے پتے رات کے دودھیالے اندھیرے میں جھمکوں کی طرح کھنکھراتے ہیں اور وہ گھاٹن لونڈیا رندھیر کے ساتھ کیکپاہٹ بن کر چٹی تھی؛ رندھیر کا لمس بھی مہربان فطرت کی طرح نرم اور نازک تھا۔ رندھیر کے ہاتھ ساری رات اس کی چھاتیوں پر ہوائی لمس کی طرح پھرتے رہے۔ دو جسم ایک دوسرے پر غلبہ پانے کی شعوری اور ہیجانی کوشش کی بجائے لطافت سے ایک دوسرے میں سماتے رہے اور جسم کا ایک ایک انگ نرسیل کا کام انجام دیتا رہا۔

”ساری رات وہ رندھیر کے ساتھ چپٹی رہی۔ وہ دونوں گویا ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے تھے۔ انھوں نے ہر شکل ایک دو باتیں کی ہوں گی۔ کیوں کہ جو کچھ انھیں کہنا سننا تھا، سانسوں، ہونٹوں اور ہاتھوں سے طے ہو رہا تھا۔“

رندھیر اور گھاٹن اپنی پرسکون سپردگی اور سرشاری میں میتھون کا سب سے خوب صورت شیلپ بن گئے تھے کیوں کہ یہاں پر دو جسموں کا انجذاب ایک شدید جنسی خلوص اور جسمانی بے لوثی کے تحت صورت پذیر ہوا تھا۔ جب یہ جنسی اور جسمانی بے لوثی نہیں ملتی تو وہ میتھون جہنم لیتا ہے جو بیدی کے افسانہ میں کیرتی نے بنایا ہے۔

”مگن نے میتھن میں کی عورت کی طرف دیکھا جو پھر کیرتی تھی۔ اس کی آنکھوں میں

آنسو کیوں تھے؟ کیا وہ لذت کی گراں باری تھی یا کسی جبر کا احساس؟ کیا وہ دکھ اور سکھ درد اور راحت کا رشتہ تھا جو کہ پوری کائنات ہے؟ پھر اس نے مرد کی طرف دیکھا جو اوپر سے لطیف تھا مگر نیچے سے بے حد کثیف۔ کیوں، کیونتی نے کیوں مرد انسان کی "حماریت" پر زور دیا تھا؟ ... یہ متیقن ہے ...

مگر وہ متیقن تو نہیں جو پریش اور پرکرتی ہیں ہوتا ہے؟
پریش اور پرکرتی کا متیقن اس دنیا میں کیسے ممکن ہے جس میں مکن اور سراجا جیسے کم ظسرف لوگ ملتے ہیں۔ "مگر کرتا بھی کیا۔ وہ ایک عام ہندو تھا۔ اتنے بڑے فلسفے کا مالک ہونے کے باوجود جس کے اندر کا بنیاد نہیں جاتا۔ آدمی کے اندر کا بنیاد ہی تو اسے نیچے سے کثیف بناتا ہے۔ وہ آدمی جو کوڑی کوڑی کا حساب کرتا ہو اس سے یہ توقع کہ وہ اپنی روح کسی جسم میں تحلیل کر دے غیث ہے۔ "مرد کی" "حماریت" دور جدید کے متیقن کی نمایاں خصوصیت ہے اس متیقن کے مرد اور عورت کے چہروں پر کوئی کیفیت، کوئی سرشاری، کوئی والہانہ پن نہیں محض ایک رال پکتی حیوانی ہوس پرستی ہے جسم کی مٹی کی سنگدھ کی بجائے وہ خوش بو ہے جو رندھیر کو نامور بنا دیتی ہے۔

رندھیر کو یہ دم توڑتی اور حالت نزع کو پہنچی ہوئی خوشبو بہت ناگوار معلوم ہوتی۔ اس میں کچھ کھٹاس سی تھی۔ ایک عجیب قسم کی کھٹاس جس طرح بد معنی کی ڈکاروں میں ہوتی ہے۔ ادا اس بے رنگ بے کیفیت۔

بد معنی کی یہ ڈکار ہمارے آج کی دنیا کی منسی بے کیفی کو ظاہر کرتی ہے۔ ہمارا انسانی تمدن جو اپنی تعبیر فطرت کے خلاف دور پہ بندی کی بنیاد پر کر رہا ہے۔ جو فطرت کی روم سے کٹ کر اپنی میکا کی روم کے سہارے آگے بڑھ رہا ہے انسان اور فطرت کے درمیان اس ثنویت کو رواج دیتا ہے جس کے نتیجہ کے طور پر انسانی جسم ایک قائم بالذات آٹومیٹن کی طرح حرکت کرتا ہے اور انسان کی پوری کوشش یہ ہوتی ہے کہ جسم میں ایک مشین کی EFFICIENCY پیدا کرے۔ مشین کرد و پیش کی فصاحت سے ہم آہنگی پیدا نہیں کرتی محض اسے غلیظ بناتی ہے۔ بجائے اس کے کہ آدمی خود کو فطرت سے ہم آہنگ کرتا اس نے پوری فطرت کے روم کو اپنے مشینی روم کے مطابق بدلنے کی کوشش کی۔ غلطو نے رندھیر کی دلہن۔ فرسٹ کلاس بستر کی بی لے پاس لڑکی کو اس مصنوعی تمدن کو علامت بنا کر پیش کیا ہے جس نے انسانی عمل سے اس کی

فطری سادگی اور برہنہ گی چھین لی ہے۔ یہ لڑکی گھاٹن کی ضد ہے ان ہی معنیوں میں جن معنوں میں ہمارا تمدن فطرت کی ضد ہے۔ یہ لڑکی صاف شفاف نازک، نفاست پسند خوشبودار اور چمکیلی ہے۔ گھاٹن فطرت کی طرح صحت مند، توانا، چست، کھردری اور وحشی ہے۔ ہمارے تمدن میں جو ناماشی رنگ ہے، جو متکبرانہ دکھاوا ہے جو سونگھے جانے کا اضطراب ہے وہ فطرت کی خاموشی کا گڈا کی سے بالکل مختلف چیز ہے۔ منٹو اس تضاد کو دو جسموں کی بو کے تضاد کے طور پر پیش کرتا ہے۔

”اصل میں سندھیر کے دل و دماغ میں وہ بولسی ہوئی تھی جو اس گھاٹن لڑکی کے جسم سے بغیر کسی بیرونی کوشش کے باہر نکل رہی تھی۔ وہ بو حنائے عطر سے کہیں زیادہ ہلکی پھلکی اور دور رس تھی جس میں سونگھے جانے کا اضطراب نہیں تھا۔ جو خود بہ خود ناک کے رستے داخل ہو کر اپنی صحیح منزل پر پہنچ لیتی تھی۔“

غرض یہ کہ مادی تمدن کے انتشار میں کھوئے ہوئے حواس اپنے اشتعال کے لیے جتنا مصنوعات پر دار و مدار رکھتے جاتے ہیں اتنے ہی بے کیف اور سرد بنتے جاتے ہیں۔ منٹو کا احتجاج جدید تمدن کے اسی تصنع اور مادیت کے خلاف ہے جس نے انسان کا خون پھاڑ دیا ہے اور اس سے اس کی بنیادی انسانیت — اس کی فطری جبلتوں کی سادگی اور قوت چھین لی ہے۔ اس مادی تمدن کی پروردہ رندھیر کی دلہن محض ایک ARTIFICE بن گئی ہے۔ ”رندھیر کئی بار اس لڑکی کی طرف دیکھ کر سوچ چکا تھا۔ کیا ایسا نہیں لگتا جیسے میں نے ابھی ابھی کیلیں اکھیر کر اسے لکڑی کے بند کبس میں سے نکالا ہے۔“ اس کے برعکس جب بھی منٹو گھاٹن کا ذکر کرتا ہے تو ہمیشہ فطرت کے پس منظر میں فطرت اور گھاٹن کا ذکر افسانہ میں ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ فطرت جاگتی ہے، باہر ہی نہیں بلکہ گھاٹن کے اندر بھی۔ اسی سے اس کی نسوانیت بیدار رہتی ہے۔ اسی سے اس کا جسم بو کا مسکن بنتا ہے۔ مجسٹریٹ کی لڑکی میں فطرت بھی خوابیدہ ہے اور اس کی نسوانیت بھی ”رندھیر نے اپنے پہلو میں لیٹی ہوئی لڑکی کی طرف دیکھا۔ جس طرح پھٹے ہوئے دودھ میں سفید سفید بے جان پھٹکیاں بے رنگ پانی میں ساکن ہوتی ہے اسی طرح ایک لڑکی کی نسوانیت اس کے وجود میں ٹھہری ہوئی تھی۔“

افسانہ کے اس تجزیہ سے ہم جس نتیجہ پر پہنچتے ہیں وہ یہ ہے کہ منٹو کا مقصد بو کو محض ایک جنسی FETISH کے طور پر پیش کرنا نہیں تھا۔ نہ ہی وہ ایک واقعہ کو محض ایک واقعہ کی غرض سے پیش کرنا چاہتا تھا۔ افسانہ میں بو کو مقیاس بنا کر وہ زندگی کے دور ویوں کو ناپنا

چاہتا تھا۔ افسانہ زندگی کے فطری اور مصنوعی رویہ کا پیمانہ بن گیا ہے۔ افسانہ میں منٹو کا سروکار انسانی وجود کے حقیقی اور بنیادی سرچشموں سے ہے اسی لیے وہ افسانہ کو شادی اور زنا کی اخلاقی حدود، گھاٹن اور مجسٹریٹ کی طبقاتی تقسیم سے اوپر اٹھا کر وجود اور فطرت کے آفاقی پس منظر میں لے گیا ہے۔ ایک گھاٹن سے زنا کرتے ہوئے رندھیر نے جو کچھ پایا وہ اسے شادی کی اخلاقی حدود میں طبقاتی طور پر ایک بڑے وجود سے بھی بیسر نہ ہو سکا۔ گویا کہ منٹو جس مسئلہ کو پیش کرنا چاہتا تھا وہ روایاتی اخلاق کی حد بندیوں اور اس معنی میں متمدن دنیا کی حدود سے پرے خالص جلی اور فطری قوتوں کا مسئلہ تھا۔ گویا سماجی اخلاق سے بھی زیادہ اہم اور بنیادی چند چیزیں ہیں جن سے پہلو تہی کر کے ہم سماجی اخلاق کو بھی ایک لطیفہ بنا دیتے ہیں۔ اس افسانہ میں منٹو عورت اور مرد کے رشتہ کو اس کے اصلی اور حقیقی روپ میں دیکھنا چاہتا ہے۔ جنس اور جبلت کو ہر قسم کی سماجی اور اخلاقی آرائشوں سے برہنہ کر کے ان کی فطری عریانی میں ان کا "غنہری رقص" دیکھنا چاہتا ہے۔ زمانی اور مکانی حدود سے پرے وہ جسم کا نغمہ سننا چاہتا تھا۔ ان معنوں میں افسانہ فطرت کی ایک غنائیہ حمد بن گیا ہے۔ منٹو نے افسانہ کو لکھا بھی ایک نظم کی کفایت اور شدت سے ہے۔ افسانہ میں رندھیر، گھاٹن اور مجسٹریٹ کی لڑکی نقوش کی صورت میں ابھرتے ہیں کرداروں کی صورت میں نہیں کیوں کہ کردار زمان و مکاں کی قیود میں نشوونما پاتے ہیں۔ ان کا آگے بچھا ہوتا ہے اور شخصیتوں کے سماجی اور اخلاقی ڈائمنشن ہوتے ہیں۔ منٹو نے سماجی مواد کو کم سے کم مقدار میں استعمال کیا ہے تاکہ احساس اور جبلت کی برہنگی زیادہ سے زیادہ پیمانہ پر نمودار ہو سکے اور تین نقوش تین سماجی کردار نہ بننے پائیں۔ ایک مشتاق سنگ نراش کی طرح منٹو عورت اور مرد کے گرد و پیش سے سماجی اور اخلاقی مواد کی گراں بار سلوں کو نوڑتا رہا ہے تاکہ جس مینھون کو وہ پیش کرنا چاہتا تھا وہ اپنے تمام برہنہ حسن کے ساتھ نمودار ہو سکے۔ افسانہ میں یہ تین نقوش علامتوں کی سطح پر حرکت کرتے ہیں اور ان کے ارد گرد استعاروں اور تشبیہوں کا جال اس شدت سے پھیلا ہوا ہے جسے صرف، شاعری ہی برداشت کر سکتی ہے۔ وحدتِ تاثیر میں افسانہ ایک غنائیہ نظم کی بلندی کو پہنچ گیا ہے اور اس نغمہ کی صورت اختیار کر گیا ہے جو انسانی جسم و جبلت کے پراسرار دیوتاؤں کی ستوتی میں گایا گیا ہے۔ یہ نغمہ گھاٹن کے بدن کی بو بن کر رندھیر کے وجود پر چھا جاتا ہے۔ اس صوفی کی طرح جس نے حقیقت کا پردہ تو دیکھ لیا ہے رندھیر بایا کی معطر فضا کے لیے ہر قسم کی کشش کھو بیٹھتا

ہے۔ عام آدمی کی سطح پر اب وہ طمع لگی زندگی کے لیے نااہل ہو جاتا ہے۔ رند جبر تو صرف پلنگ پر لیٹا کھڑکی کی سلاخوں کے باہر پھیل کے درخت کے پرے بادلوں کو دیکھ رہا ہے لیکن اس کے زمانے سے وہ زمانہ بہت دور نہیں ہے جب اپنے جسم کی بو میں مست پہولوں سے محبت کرنے والے، نگلے میں مونیموں کی مالا میں لٹکانے والے، لمبے بالوں اور گھنی داڑھیوں والے، یہی اس بھپھوند لگے تمدن کے خلاف کلی اور حتمی بغاوت کرنے والے تھے جس روز آدمی اپنی بو کو، اپنی ذات، اپنی اصلیت اور اپنی آئی ڈن ٹی ٹی کو پہچان لے گا اس روز بارود اور کازمیٹک COSMETIC کے کارخانے اقسادی بحران میں مبتلا ہو جائیں گے۔ اگر سنے انسان اور نئی دنیا کا کوئی مطلب ہے تو صرف یہ کہ رنگ و بو کے اس طوفان میں جہاں ہر آدمی ایک ہی بے کیف رندھی ہوتی تھی خوشبو میں بسا ہوا ہے آدمی اپنے جسم کی اس بو کو پہچان لے جو فطرت کے اس عظیم کارخانہ میں پیدا ہوتی ہے جہاں سورج چمکتا ہے، ستارے حرکت کرتے ہیں، بادل اٹھ کر آتے ہیں، زمین ایک انگڑائی لے کر جاگ اٹھتی ہے اور پہولوں، بھری وادیوں میں زندگی کا اجلا پانی ایک طوفانی سرستی کے عالم میں بہنے لگتا ہے۔ زندگی کی قدر زندہ رہنے میں ہے۔ آدھے اور پاد جسم سے نہیں عطر کے مٹبانوں، سماجی مرتبوں کی طشتزبوں اور آدرشوں کی دیگچوں میں سکڑے سمٹائے طور پر نہیں بلکہ کھلے آسمان اور پھیلی دھرتی کے بیچ ایک توانا آرگنزم کی طرح اپنی زندگی کی لے کو ستاروں اور سیاروں کی لے سے ہم نوا کر کے زندہ رہنے میں ہے۔

وہ آدمی جس نے تھمرکتے پھڑکتے ہنہانے گھوڑے کے گرم جسم کی سواری لی تھی اسے تمدن نے پتھر چوں کرتی میری گوراؤنڈ کے کاٹھ کے گھوڑوں کی اد پر نیچے کی سرکات بخشیں۔ پلاسٹک کے بھول، سینٹ کی شبیشیاں، موسم کی گڑیاں، ایک کیلو وزن والے روزنامے اور سیاست کے ہنگامے دیے، موسمی تہواروں کے بجائے سٹریٹیز کے ہنگامے دیے، لوک ناچ کے بدلے فوجیوں کے مارچ اور اسلحوں کی نمائش دی۔ آدمی اپنی زندگی میں معنویت پیدا کرتا ہے عورت، فطرت، کائنات اور خدا سے اپنے رشتوں کو استوار کر کے لیکن عورت بچھا ہوا دودھ بن گئی، فطرت چمنیوں کے دھونیں میں زندہ گئی۔ اور خدا شکر اچاریوں اور ابوالعلاؤں کے ہاتھ میں پڑ کر گنور کشا سمیٹی کا پیرمکھ اور حکومت الہیہ کا مطلق العنان آمر بن گیا۔ وہ آدمی جو اچھا آدمی بننے چلا تھا اچھا جوان بھی نہ رہا۔ کندا احساس، مردہ جذبات

اور مفلوج جبلتوں والے اس آدمی کی نجات اسی میں ہے کہ وہ حقیقت کا جلوہ نہ دیکھے لیکن فن کار کا تو کام ہی یہ ہے کہ وہ بند کھڑکیوں کو کھولتا رہتا ہے۔ منٹو نے بھی یہی حرکت کی۔ ہم کس مزے سے اپنے پر تکلف آرام دہ ڈرائنگ روم کی نرم و گرم فضا میں بیٹھے ہوتے تھے کہ منٹو نے یکا یک ایک کھڑکی کھول دی۔ فطرت کے وحشی حسن نے ہم پر چہا پامارا اور ہماری محفوظ جذباتی فضا کو درہم برہم کر دیا۔ خود اطمینانی اور عافیت کو وحشی کے بتوں میں گل دان ایک چھنا کے سے ٹوٹ پھوٹ گئے اور کھڑکی سے باہر ہم نے وہ منظر دیکھا جو دراصل ہم جیسے نازک طبع آدمیوں کے دودھ پر پلے ہوئے نابالغ بچوں کو نہیں دیکھنا چاہیے تھا۔ پس منظر میں بادل، برسات اور پیل کے پتے ہیں۔ پیش منظر میں دو برہنہ جسم اور جسم سے اٹھتی ہوئی بو کی لپٹیں۔ ہم چیخ اٹھے۔ کھڑکی بند کرو۔

”بو“ کی باقی کہانی اسی چیخ کی کہانی ہے۔ اس چیخ میں سب سے تیز آواز مسز گرنڈی کے مریدوں کی تھی:

”حضور انسان اور حیوان میں یہی فرق ہے۔ اول الذکر سطر سال کا قاتل ہے اور دومہ اعرابی زردہ۔ — سماج کے پردے ہاک کرنے والا ہانپھ پہلے اپنا گریبان کیوں نہیں چیر ڈالتا۔ قوم کی ماں بہنوں کو صفحہ قرطاس پر عریاں لانے والا اپنا بند قبا کھول کر سر باز اڑکیوں نہیں آتا۔ — غلاظت پاشی ان کی شریعت کی ایک یہ بھی خصوصیت ہے کہ وہ اس وقت تک معیار پر پوری نہیں اترتی جب تک اس میں گندی نالیوں، بدبودار بالوں اور پوشیدہ امراض کے جراثیم کا ذکر خیر نہ ہو۔“

”ان ہی میں سے ایک صاحب کا بدبو پرست دماغ تو اس حد پر آگیا ہے کہ انھیں روزمرہ کی زندگی میں بھی خوشبو کی نسبت بدبو مرغوب تر ہے۔ ایک جگہ تحریر فرماتے ہیں کہ میری حسین بیوی جج کی لڑکی میرے قریب برہنہ بخواب تھی اور عطر حنا فضا کو معطر کر رہا تھا لیکن میرے لیے اس میں کوئی دل چسپی نہ تھی۔ مجھے گھاٹن کی بگلوں کی اسیانہ یاد آرہی تھی۔ جناب ایک ماہر نفسیات کے لیے فطرت، عکوس کا بہترین نمونہ ہے۔ سچ بے گندگی کا کپڑا وہیں خوش رہتا ہے۔“

(خواجہ محمد شفیع۔ نیا ادب میری نظر میں)

”اب کوئی حوائج ضروری کے اجمال کی تفصیل کرنا شروع کر دے اور مخصوص اعضاء کے قبض و بسط سے لے کر بیت الخلا کے قدیموں تک کا حال بیان کرے تو آپ ہی انصاف سے بتائیے کہ اس واقعہ نگاری کو ذوق سلیم کس طرح برداشت کرے گا؟“
(ماہر القادری - نیا ادب میری نظر میں)

مخصوص اعضاء کے قبض و بسط اور قدیمہ کا حال ذوق سلیم کس طرح برداشت کرتا ہے اس کا تماشہ دنیا کی RIFALD کہانیوں میں دیکھیے اور جدید ادب میں اس سے لطف اندوز ہونا چاہیں تو فلپ روتھ کا ناول PORTNOY'S COMPLAINT پڑھیے۔ بہر حال نفاست پسند طبیعت کے لیے ادب کی سیر و تفریح ویسے ہی آزمائش سے کم نہیں کہیں کہیں آپ ناک پر رومال رکھتے پھریں گے۔ قصور اس معاملہ میں نہ ادب کا ہے نہ ان نازک مزاج نقادوں کا۔ قصور تو اس کا رخانہ قدرت کا ہے جس نے انسان کو بول و ہزار کے مخصوص اعضاء دیے اور اس پرستم ظریفی یہ کہ ادب بھی دیا جو بہ قول سلیم احمد کے عورت کی طرح پورا آدمی مانگتا ہے۔ ادب کی بھی تو مصیبت رہی ہے کہ وہ اس آدمی کو جو مخصوص اعضاء کے قبض و بسط کا حامل ہے اسے روح کے قبض و بسط کی باتیں سکھاتا رہے۔ اس کی حیوانیت اور روحانیت میں توازن قائم کرنے کے امکانات کی جستجو کرتا رہے۔ سوائسٹ کی بھی یہی مصیبت تھی۔ یہ بات اس کے گلے ہی نہ اترتی تھی کہ حیوانوں کی طرح بول و ہزار رکھنے والا آدمی روحانی بلند یوں کا طلب گار کیسے بن سکتا ہے۔ بہر حال یہ بھی ادب کے حق میں اچھا ہی ہوا کہ ان حریر و پر نیوں جیسی نازک اور لطیف طبیعتوں کے دامن راہیلے کی دیو نیوں، زولا کی زمینی عورتوں، بوکاچیو کی آوارہ ہونیوں، ایتھلیٹ کی بھٹیاریوں، چاسر کی WIFE OF BATH، جاس کی میری بلوم، وہ عورت جو اپنی آخری خودکھامی میں انسانی جسم کا شیریں ترین نغمہ پیش کرتی ہے، اور لارنس کی لیڈی چیپٹرلی سے نہ الجھے ورنہ نہ جانے مغرب کے ان ”نستطر حال“ کے منکر فحاشوں پر کیسی بچکا رہ پڑتی۔ لیکن یہ کام انھوں نے ترقی پسندوں کے لیے اٹھا رکھا تھا جو بیگماتی زبان کے علاوہ انگریزی اور منسرا نیسی زبانیں بھی جانتے تھے۔ ”انگارے“ اور ”شعلے“ اگلنے والے ترقی پسند اب چند ہی برسوں میں اس PRUDERY کا شکار ہونے والے تھے جس کے خلاف ابتدا میں انھوں نے بغاوت کی تھی۔ مسز گرندی کی گود میں اب خواجہ محمد شفیع کے پہلو بہ پہلو سجاد ظہیر بھی بیٹھے ہوئے ملیں گے۔

ان کا اخلاق PURITANISM یا سی رہ بری کی آج پا کر دو آتشہ بن جائے گا اور بہو بیٹیوں کے اخلاق کی حفاظت کے ساتھ ساتھ نوجوانوں کی نفسیاتی صحت مندی کی فکر بھی کرنے لگے گا۔ روایت شکن ترقی پسندوں کے ہاتھ میں بھی اب وہی ہتھیار ہوں گے جن سے کبھی روایت پرست نکتہ چین خود ترقی پسند پر اوچھے وار کیا کرتے تھے۔ ان بندوقوں سے گندگی، غلاظت، عریانی اور فحاشی کے الفاظ گولیوں کی طرح دندنا تے نکلیں گے اور بادلیز اور لارنس، ملٹو اور میراجی سب کو داغے ہوئے نکل جائیں گے۔

”میں نے خود ملٹو صاحب سے ایک مرتبہ ان کے افسانہ ”بو“ کے متعلق یہ کہا کہ آپ کا یہ افسانہ ایک بہت ہی دردناک لیکن فضول افسانہ ہے۔ اس لیے کہ درمیانی طبقہ کے ہر آسودہ حال فرد کی جنسی بد عنوانیوں کا تذکرہ چاہے وہ کتنا ہی حقیقت پر مبنی کیوں نہ ہو لکھنے اور پڑھنے والے دونوں کے لیے تضرعِ اوقات ہے اور دراصل وہ زندگی کے اہم ترین تقاضوں سے اسی قدر فرار کا اظہار ہے جتنا کہ قدیم قسم کی رجعت پسندی“

(سجاد ظہیر۔ بحوالہ ترقی پسند ادب۔ از سردار جعفری صفحہ ۱۹۴)

”اسی رد عمل میں وہ سرمایہ دارانہ دور کے ایک منفرد منظر ہرے کو پوری تہذیب اور تمدن پر عائد کر کے ”بو“ جیسی کہانی بھی لکھتا ہے جہاں ماضی کی طرف لوٹ جانے کا اشارہ کرتا ہے۔ وہ بھی صرف اتنی سی بات پر کہ بورژوا نظام نے تقلیوں کو جنم دیا ہے جن میں حدت نہیں اور جس کے رنگ و بو میں وحشیانہ جوش اور انہماک نہیں“

(نقد حیات صفحہ ۱۶۷)

”... لیکن ملٹو کی کہانی بورژواز کی نظم انتقام بیمار اور گھناؤنی چیزیں ہیں۔ ان کا گھناؤنا پن ہی انہیں رجعت پرست بنا دیتا ہے“

(سردار جعفری۔ ترقی پسند ادب صفحہ ۲۳۹)

آپ دیکھیں گے کہ ان بیانات میں سے کوئی بھی بیان صداقت کا حامل نہیں کیوں کہ کوئی بھی بیان ”بو“ کی افسانوی معنویت پر مبنی نہیں۔ یہ تمام بیانات اس ذہنیت کے آئینہ دار ہیں جو کتے کو پھانسی پر لٹکانے سے پہلے اسے خراب نام دیتی ہے۔ ترقی پسند نقادوں کا

رو یہ ہی رہا ہے کہ جب وہ اپنے عقیدے اور اپنے نظام اقدار سے ہم آہنگ چیز کسی فن پارہ میں نہیں پاتے تو فن پارہ پر غلط اعتراضات تراش کر یا فن کار کے ارادوں کا غلط اندازہ لگا کر فن کار اور فن پارہ دونوں کو نا کردہ گناہوں کی سزا دیتے ہیں۔ میں بتا چکا ہوں کہ اس افسانہ میں مٹو کا سروکار نہ کسی طبقہ سے ہے نہ کسی کردار سے بلکہ انسانی وجود کے چند ایسے مسائل سے جو طبقاتی اور اخلاقی حدود سے ماورا ہیں۔ لیکن مارکسی نقادوں کے یہ بات سمجھ میں نہیں آتے گی۔ کیوں کہ مارکسی نقاد کسی بھی چیز کو طبقاتی حدود سے ماورا نہیں سمجھتے — حتیٰ کہ کائنات کی سب سے ماورائی چیز خود خدا کو بھی — اب رہی ماضی کی طرف لوٹ جانے کی تلقین تو افسانہ میں اس قسم کا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ افسانہ انسان اور فطرت کے تعلقات کو REORIENT کرنے کی کوشش کرتا ہے اور انسان اور ملکوں و لوگوں کے رشتہ کو RECONSIDER کرنے کی تحریک پیدا کرتا ہے۔ دراصل ترقی پسند نقاد مختلف قسم کے فوبیا کے شکار رہے ہیں اور ان میں ماضی کی طرف لوٹ جانے کا خوف ان کا سب سے طاقتور فوبیا ہے۔ ترقی پسندوں کے سامنے نجومیوں کی طرح مستقبل کی باتیں کرتے رہیے وہ خوش رہیں گے۔ جہاں آپ نے کوئی ایسی بات کہی جس میں ماضی کے انسانوں کی تنومندی اور جذباتی و فور، فطرت سے ان کی ہم آہنگی اور کردار کی سالمیت کی طرف کوئی تعریفی اشارہ ملتا ہو وہیں غیر شعوری طور پر ترقی پسند نقادوں کی بلبلی دبانے والی انگلی میں برزخ شروع ہو جاتی ہے۔ وہ لوگ ایک بات تو حتمی طور پر طے کر چکے ہیں کہ آدمی اپنی تکمیل کو تو صرف اشتراکی سماج میں پہنچے گا۔ اسی لیے تو وہ عوام پر کسی قسم کی نکتہ چینی کو پسند نہیں کرتے یعنی اگر عوام میں اور عام آدمی میں کم زوریاں ہیں بھی تو اشتراکی سماج میں سب ٹھیک ہو جائیں گی۔ خواہ مخواہ ان کا ذکر کرنے سے کیا فائدہ۔ چنانچہ ان کے حضور تاریخ کے ہر دور کے انسان کا ذکر اس طرح ہونا چاہیے کہ وہ ترقی پسندوں کے نئے اور مکمل انسان کے آنے کی بذارت دیتا رہے۔ ترقی پسندوں کے پاس نوسٹالجیا NOSTALGIA جیسی کوئی چیز ہی نہیں۔ دنیا کی آدھی شاعری تو بیتے ہوئے دنوں کی صلاوت کے ذکر پر تخلیق ہوتی ہے۔ دنیا بھر کے شاعروں نے ماضی کا کس کس طریقہ سے استعمال کیا ہے اور ماضی کی ماضیت کو کیسے کیسے انداز سے اپنے حال میں سمو یا ہے، اس کا احساس ان لوگوں کے لیے مشکل ہے جو بے تماشیا مستقبل کی طرف بھاگ رہے ہیں۔ اگر منزل پر پہنچ کر د اگر انسانی ارتقاء کی کوئی منزل ممکن

ہے تو، انہیں پنہ بھی چلا کہ اس بھاگ دوڑ میں اب ان کے پاس مریخ کے خیالی آدمیوں کی طرح سوائے ایک موٹے سراور پتلی ٹانگوں کے کچھ نہیں رہا تب بھی انہیں اپنے انسانی جسم، انسانی ساخت، انسانی فطرت کے کھوئے جانے کا کوئی غم نہ ہو گا۔ کیوں کہ غم احساسِ زیاں سے پیدا ہوتا ہے اور احساسِ زیاں اس شخص کا مقدر ہے جو پیچھے رہ کر دیکھتا رہے کہ وہ اس اندھی دوڑ میں کیا کیا چیزیں پیچھے غارت کرنا گیا ہے اور اپنی کیسی کیسی جذباتی تنومندیاں اور جہلی طاقتیں کھوٹا گیا ہے۔ جب منٹو جیسا کوئی دیوانہ اس ترقی کی دوڑ میں سرخ چڑیاں پہن کر بھاگنے والوں کو روک کر کہتا ہے کہ تم اپنی بھوک کھو بیٹھے ہو اور تمہاری زبان مزے کا احساس گنوا بیٹھی ہے تو جواب ملتا ہے۔ ہمارے لیے وٹامن کی گولیاں کافی ہیں۔ بڑی صنعتیں قائم کرنے والے اور چاند پر کمندیں ڈالنے والے جیالے زبان کے چٹخارے، پیٹ اور جنس کی بھوک کی پروا نہیں کرتے۔ بورژوا نظام نے اگر ایسی نیلیوں کو جنم دیا ہے جن میں حدت اور وحشیانہ پن نہیں تو یہ بات ممتاز حسین جیسے لوگوں کے لیے "حرف اتنی سی بات" ہو تو ہو۔ منٹو جیسے لوگوں کے لیے جو بیسٹ بیوب کے پتوں اور چلتے پھرتے روبٹ کے معاشرہ میں رہنا پسند نہیں کرتے۔ یہ بات بڑی اہم بن جاتی ہے اور سوچنے لگتے ہیں کہ وہ تمدن اور معاشرہ جو انسان کے جہلی سرچشموں اور جذباتی سوتلوں پر دھاوا بولتا ہے، اس کے بنیادی انسانی تقاضوں کو فطرت کی تسخیر اور ٹکنولوجیکل سماج کے حصول کے اندھے عزائم پر قربان کر دینا ہے کیا ہم اس کی قصیدہ خوانی ہی کرنے رہیں گے یا اس کے عزائم اور مقاصد کے متعلق کچھ سوچیں گے بھی؟ عورت چاہے اپنے آپ کا پرچم بنا لے یا چاند پر جھنڈے گاڑ آئے لیکن منٹو جیسا فن کار تو یہی دیکھے گا کہ وہ عورت، عورت کتنی رہی ہے۔ وہ معاشرہ جو اپنی ترقی، طاقت اور اقتدار کے لیے انسان کو جانوروں کی طرح استعمال کرتا ہے اور زیادہ مال پیدا کرنے والی عورتوں اور مردوں کو تنغے عنایت کر کے خوش ہو لیتا ہے، اس کے لیے عورت اور مرد ایک بڑے صنعتی نظام کے محض دو پرزے ہیں۔ انہیں وقت مقررہ پر آٹا دال ملتی رہے وہ بھی دوسرے پرزوں کی طرح اپنا کام کرتے رہیں گے۔ ترقی کے پرستاروں اور تمدن کے راج کماروں کے لیے مشین چلانے والی عورت مشین ہی کا ایک حصہ ہوتی ہے۔ اور وہ یہ دیکھ کر خوش ہوتے ہیں کہ وہ ایک کارآمد حصہ ہے۔ جب عورت کا رخانہ سے گھر لوٹتی ہے تو کتنی عورت رہتی ہے۔ جب مرد عورت کے ساتھ سوتا ہے تو کتنا مرد رہتا ہے یہ منٹو دیکھتا

ہے اور لارنس دیکھتا ہے۔ منٹو اور لارنس ہماری بنیادی انسانیت کے بیرومیٹر ہیں۔ ان کے افسانے وہ پردہ سیسے ہیں جن پر ہمارے الجھے ہوئے اعصاب منعکس ہوتے ہیں۔ اعداد و شمار کی وہ تختیاں نہیں جو کارخانہ کی پیداوار کے چارٹ بتاتے ہیں۔ آچیل کو پرچم بنانا کون کی بڑی بات ہے۔ شیکسپیئر نے تو عورت کے ہاتھوں قتل تک کروا ڈالا۔ لیکن دیکھنا تو شیکسپیئر بھی یہی چاہتا تھا کہ تخت و تاج کے لیے فخر اٹھانے والی عورت بعد میں عورت کتنی رہی۔ وہ عورت جس نے فطرت کی قوتوں کو اس لیے للکارا تھا کہ اس خونی کام کے لیے اس کی جنس تک بدل دیں اس کا انجام بالآخر یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے شوہر کے ساتھ تو کیا تنہا بھی نہیں سو سکتی اس عورت کا جدید روپ آپ دیکھنا چاہیں تو حسن عسکری کا مضمون ”میلکتہ کی نالی“ ملاحظہ فرمائیے۔

خواجہ محمد شفیع قسم کے لوگوں کو پاک دامن، وفا شعار، صاف ستھری نیک اخلاق بیبیاں پسند ہیں تو ترقی پسندوں کو آچیل کا پرچم بنانے والی کرائی کار کی لائیاں۔ منٹو کو عورت پسند ہے جو ان دونوں کی نفی نہیں بلکہ بنیاد ہے۔ منٹو ماں اور گریستن کا انکار نہیں کرتا بلکہ ”سیج پر ویشیا“ کی قدر کی یاد دہانی کراتا ہے جسے ہم اپنی الجھی جذباتیت میں فراموش کر چکے ہیں۔ وہ انسان کی حیوانی خصوصیات پر زور نہیں دیتا بلکہ انسان کی انسانی بنیادوں کو اجاگر کرتا ہے۔ ہر وہ فلسفہ، معاشرہ یا نظام اخلاق جو انسان کی حیوانی جبلتوں کے انکار پر قائم ہے اور جو روحانی اور تمدنی آدرشوں کے لیے اس کے فطری آقاغوں کی اہمیت کو کم کرتا ہے وہ غیر انسانی ہے کیوں کہ وہ انسان کو DE HUMANIZE کرتا ہے۔ انسان اس کے کپڑوں سے نہیں اس کی کھال سے، اس کے عطر سے نہیں اس کی ”بو“ سے، اس کے آدرشوں سے نہیں اس کے جذباتی اور سماجی رشتوں سے پہچانا جاتا ہے۔ ہماری وہ مادہ پرست نفاست پسندی جو انسان کو اس کی فطری سادگی اور توانائی سے محروم کر کے اسے الجھی آسائشوں میں ہلکورے دیتی ہے۔ ہمارے پیچھے دھاڑتے تمدن کی وہ چکاچوند جو رنگ و بو کے طوفان میں احساس کو پریشان کرتی ہے، جذبہ کی تندہی کو چٹخاروں سے کند کرتی ہے، جو اکساتی ہے لیکن تسکین نہیں دیتی، تحریکات پیدا کرتی ہے لیکن سکون نہیں دیتی، اشتہا بھڑکاتی ہے لیکن سیری نہیں بخشتی۔۔۔ اس بے رنگ بے روح مادہ پرست تمدن کے خلاف منٹو کی آواز ایک فطری انسان کی آواز ہے۔۔۔ وہ انسان جو اپنی کھال کا احساس، اپنے جسم کی بو، اپنے جذبات

کی گرمی اور اپنی جبلتوں کا عنصری طوفان مانگتا ہے۔

ٹیوب لائٹ کی روشنی میں رہنے والا آدمی جب گاہے گاہے تاروں بھرے آسمان کو دیکھ کر چونک اٹھتا ہے، تارکول کی پتھر ملی سڑک پر چلنے والے قدم جب ٹھنڈی گھاس کے لمس سے اچانک جاگ اٹھتے ہیں، اپنی مادی آسائشوں کے حصار میں گھرا ہوا آدمی جب اچانک فطرت کے حسن سے دوچار ہوتا ہے تو اس کے لیے یہ تجربہ ایک REVELATION، فطرت کی پراسرار قوتوں کے بے محابا انکشاف سے کم نہیں ہوتا۔ گویا فطرت ایک بار پھر اس کے سامنے بے نقاب ہو گئی ہے اور اسے اس چیز کی جھلک دکھا رہی ہے جو کبھی اس کی تھی لیکن اب نہیں رہی۔ ورڈز ورثہ کی شاعری ان ہی انکشافات کا جار و جگاتی ہے۔ آج تو منٹو نے خیر سے جسم کی ”بو“ پر افسانہ لکھا ہے۔ لیکن اگر ہمارے یہی چلن رہے تو وہ دن دور نہیں جب مستقبل کا کوئی منٹو ”بوسہ بازی“ جیسی متردک چیز پر یادوں بھرا حسرت ناک افسانہ لکھے گا اور مادہ پر تمدن کے پجاری چیخ اٹھیں گے کہ ”صرف اتنی سی بات پر“ یہ لوگ عہدِ گزشتہ کے انسان کو زندہ کرنا چاہتے ہیں۔

مختصر یہ کہ منٹو کا یہ گھناؤنا اور فضول افسانہ ہماری تہذیب کی ملمع کاری یا بونجھ پن اور نامردی پر وار کرتا ہے اور فطرت کی قوتوں کی توانائی، انسانی جبلتوں کی طاقت، زمین کی سنگدھرم جسم کی عنایت اور انسان کے جنسی جذبہ کی آوارہ اڑان کا نغمہ پیش کرتا ہے۔ یہ انسان کو عطر کی خوشبو اور مٹی کی بو، خالی بوتلوں اور نمونہ جسموں، تمدن کی برکتوں اور فطرت کی رعنائیوں کے درمیان امتیاز کرنے اور توازن قائم رکھنے کا سلیقہ عطا کرتا ہے۔ لیکن ترقی پسند تو خود کو فطرت کے فاتح اور تمدن کے معمار سمجھتے ہیں۔ مادی آسائشوں اور تمدن کی برکتوں کا ان کا تصور نو دولتوں سے کم حقیر نہیں ہے۔ وہ بھی اسی آب و رنگ چمک دمک کے پرستار ہیں جو بورژوازیوں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ وہ اسے محدود اور مخصوص نہیں بلکہ عام کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی سائنس اور صنعتی تمدن کی قصیدہ خوانی میں نوجوانوں کا جوش زیادہ اور فکر کا عنصر کم ہی ہے۔ مثلاً انھوں نے اس پہلو پر چنداں غور نہیں کیا کہ صنعتی تمدن کی مادہ پرستی آدمی کو کس قدر میکا نکی، بے کیفیت، جذباتی طور پر خشک اور جسمانی طور پر بے جنس بنا رہی ہے۔ ان کے نزدیک تو یہ سب خرابیاں صرف بورژوازی تمدن کی پیدا کردہ ہیں۔ محض اعصاب زدہ متوسط طبقہ کے قنوطی اور کلبی دانش وروں کا کا بوس۔ اشتراکی سماج ان تمام نازک مزاج بد عنوانیوں

سے پاک ہو گا۔ ان کا رویہ مسئلہ کو حل نہیں کرتا صرف اس سے پہلو تو ہی کرتا ہے۔ بہر حال ان کی خواہش صرف اتنی ہے کہ استیصال کا خاتمہ ہو آدمی کو محنت کا اجر ملے اور تہذیب و تمدن کی کتنی گھر گھر عام ہوں۔ تہذیب و تمدن کی اقدار سے انہیں سروکار نہیں۔ وہ تو سمجھتے ہیں کہ ہر آدمی کے گھر میں ریفریجریٹر، ٹیلی وژن اور گیس کا چولہا آجائے تو بس سمجھو انسانوں کے مسائل حل ہو گئے۔ جو بات وہ بھولتے ہیں وہ یہ ہے کہ بجلی کے معجزے انسانی جسم کی کرشمہ سازیوں کا اہم اہم بدل نہیں۔ وہ اس کی مادی آسائشوں میں اضافہ کر سکتے ہیں لیکن اس کی جذباتی اور روحانی تشکیں کی ضمانت نہیں دے سکتے۔ ہیرے کی کنٹھی اور گیس کا چولہا اس رشتہ کو استوار نہیں کر سکتا جو بدن کی خوشبو اور لہو کی حرارت پر پلنا ہے۔ ہاں اسے خوش گوار بنا سکتا ہے۔ پورٹریٹ سہا ج میں انسانی رشتے اقتصادی رشتوں میں بدل جاتے ہیں اور جب مرد اپنی اقتصادی بنیاد کھو دیتا ہے تو عورت اس کا کھایا پیا اس کی آستین پر اگل دیتی ہے۔ اپنی شخصیت اپنی دولت اپنی شہرت اور اپنی اوالعزمی سے عورت کو قابو میں رکھنے والا آدمی ہمیشہ اس آدمی سے کم تر رہے گا جو اپنے جسم کی تنومندی اور اپنے جذبات کی حرارت سے عورت کو اپنا پیار بخشنا ہے۔ انسانی تعلقات اپنے آخری تجربہ میں آدم و حوا کو ان کی پوری برہنگی کے ساتھ پہاڑ کی چوٹی پر اکھڑا کرتے ہیں۔ نیچے وادی میں پورے انسانی تمدن کی تاریخ پھیلی پڑی ہے۔ اب ان دو جسموں کو اپنا روحانی جذباتی اور جنسی آہنگ کھیت کھلیانوں، کارخانہ کی چیمبوں، ہیرے کی کنٹھیوں اور عطر کے مرتبانوں کے درمیان رہ کر تلاش کرنا ہو گا۔ اس وادی میں اتر کر وہ بہت سی اخلاقی سماجی اور جذباتی پیچیدگیوں سے گزریں گے۔ بہت کچھ کھوئیں گے اور بہت کچھ پائیں گے۔ خود غرضی اور خود پسندی ان سے جذبہ پیر کی چھین لے گی۔ جسم کا احساس اور لمس کی لطافت مٹا دے گی اور اکثر ان دونوں کو ایک دوسرے کے لیے اجنبی بنا دے گی۔ خود غرضی کی اس زہرناکی کا تریاق جذبہ محبت ہو گا لیکن سماجی اور خاندانی وقار کے حوصلے اس جذبہ کے ارد گرد سنگین دیواریں چن دیں گے۔ انسان کی کہانی دوسرے انسانوں کے ساتھ اس کے تعلقات کی کہانی ہے، بے آہنگی کو آہنگ میں، ناموافقیت کو موافقت میں بدلنے کی داستان ہے۔ یہی کہانی آرٹ کا موضوع ہے۔ نٹو اور لارنس کی کہانیاں اس وادی کے نشیب و فراز میں آدم و حوا کے تجربات کی سرگزشت ہیں۔ یہ آرٹ اس آرٹ سے بہت مختلف ہے جو کارخانہ کے مزدوروں میں زیادہ لوہا پیدا کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے۔

انسانی فلاح اور بہبود کے لیے کون سا سیاسی اور اقتصادی نظام بہتر ہوگا اس کا فیصلہ سیاسی مفکرین، ماہرین اقتصادیات — اور ان کے افکار کو بنیاد بنا کر سماجی تبدیلی یا انقلاب لانے والی سیاسی انجمنیں اور جماعتیں بہتر طور پر کر سکتی ہیں — لیکن زندگی کی وہ کون سی اقدار ہوں گی جو کسی بھی سیاسی اور اقتصادی نظام میں انسانوں کے تعلقات کو بہتر اور زیادہ خوش گوار بنیادوں پر قائم کر کے ان کی جذباتی ہم آہنگی، ذہنی اطمینان اور روحانی تسکین اور ایک بھرپور اور پہلو دار شخصیت کی سالمیت کے امکانات پیدا کریں گی ان کا تعین قانون ساز اسمبلی اور سیاسی اور اقتصادی منصوبہ بندی کے دائروں میں نہیں بلکہ آرٹ اور ادب کی دنیا میں ہوتا ہے کیوں کہ سیاست داں تو ایک نئی دنیا بنا دیتا ہے لیکن اس کی بنائی ہوئی دنیا میں جینے والا آدمی کیا محسوس کرتا ہے اس کی نثر جاتی تو فن کار ہی کرتا ہے کسی نے یہ بات کتنی سچ کہی ہے کہ فلسفی جو کچھ سوچتا ہے فن کار اسے بھگتتا ہے۔ جب تک انسان احساس کی سطح پر زندہ ہے اسے ادب اور آرٹ کی ضرورت رہے گی کیوں کہ احساس کے اظہار پر صرف فن کار کو دسترس ہے۔

زندگی نیک رنگ ہے نیک رخ اس کے ہزار رنگ ہیں اور ہزار روپ۔ اس ہوس ناک کیفیت سے لے کر جو ایک جوان جسم کی قربت سے پیدا ہوتا ہے اس سرور سے مدی تک جو ایک بھور روح کو محبوبہ ازلی کے وصال سے حاصل ہوتا ہے، انسان کے جذباتی اور روحانی تجربات کی یہ نگیاں حیوانی سطح سے لے کر الہیاتی بلندیوں تک پھیلی ہوئی ہیں اور اب یکساں محویت اور انہماک سے ان سب کو اپنے دائرہ عمل میں گھیرتا ہے۔ فن کار اگر خالق ہے تو خالق ازلی ہی کی طرح اس کی ہمہ گیر نظر میں خوبصورت اور بدصورت، نفاست اور گندگی، اونچ اور نیچ کا وہ تفریق معیار نہیں جو ہمارے ادبی سناب کے یہاں ملتا ہے جس نے ادب میں بھی اپنا ایک نفیس سا پر تکلف ڈرائنگ روم انگ بنا رکھا ہے۔ مصور سفید اور سیاہ دونوں رنگوں سے کام لیتا ہے شیکسپیر آتھیلو اور ایگوائیک ہی فنی لگن سے تخلیق کرتا ہے۔ آرٹ میں حسن کا معیار وہ نہیں ہوتا جو ہماری روزمرہ کی زندگی میں ہوتا ہے۔ بہ قول برنارڈشا آخر کچھ تو وجہ ہے کہ لوگ ٹھیکڑوں میں سلگتی ہوئی سڈول پنڈلیوں کا دل فریب رقص دیکھنے کی بجائے شیکسپیر کی چڑیلوں کا ناچ دیکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ آرٹ میں ہونا اور کھڑا، قدیچہ اور گھورا، رنڈی اور دلال ایک انسانی معنویت حاصل کر لیتے ہیں اور اسی

لیے اس حسن کے حامل بن جاتے ہیں جو فن کسی چیز کو بخش سکتا ہے۔ بڑے فن کار کا تخیل اس دھرتی ہی کی طرح پھیلا ہوا ہوتا ہے جس پر پہاڑی جھرنوں کے چمکتے پانیوں کے پہلو بہ پہلو گندی نالیاں بھی بہتی ہیں۔ فن کار کے تخیل اور اس کی شخصیت میں یہ رچاؤ، یہ قوتِ انجذاب — کشادہ جبینی سے ہر قسم کے تلخ تند اور شیریں تجربات جھیلنے کا یہ حوصلہ نہ ہو — تو کیا ضروری ہے کہ وہ فن کار بنے۔ ملل کا کرتا پہن کر گاؤں کی سڑک سے ٹیک لگائے توام چباتے ہوئے وضع داروں کی وضع داریوں اور شائستہ لوگوں کی شائستگی اور صحت مند لوگوں کی صحت مندی کے ذکر سے کیوں نہ اپنا دل بہلائے۔ فن کار کی پرورش محض شربتِ روح افزا پر نہیں ہوتی اسے تو زقوم اور جامِ ہلاہل بھی پینا پڑتا ہے۔ ایٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ اگر شاعر صرف شاعرانہ تجربوں کے پیچھے بھاگتا رہا تو ممکن ہے اس کے پاس ایک بھی ایسا تجربہ نہ رہے جو شاعر کے کام آسکے۔ جالس نے اپنے ہیرو کی زبانی کہلوایا تھا کہ میں اپنی روح کی بھٹی میں اپنی نسل کا ضمیر تیار کروں گا۔ انسانی نسل کا ضمیر تیار کرنے والے لوگ صرف راجہ ہریش چندر کے سنہاسن پر نہیں بیٹھتے، قدچوں پر بھی بیٹھتے ہیں؛ صرف گل فروشی نہیں کرتے گھورے کے مرغ بھی ملتے ہیں؛ کارخانوں میں ٹکلیوں کا قصہ ہی نہیں دیکھتے انسانی فطرت کے ظلمات میں اندھی جہلتوں کا ننگا ناچ بھی دیکھتے ہیں۔ ادب سفید پوشوں کی میراث کبھی نہیں رہا — اور یاد رکھیے کہ سفید پوش بھی دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو خواجہ صاحب کی طرح ملل کا کرتا پہنتے ہیں اور دوسرے وہ جو سجاد ظہیر کی طرح کھادی کا پیرہن۔ ادب کی خصی البتہ دونوں کرتے ہیں۔ ایک اس لیے کہ حرم کے نازک آگینے حقیقت کی تندئی صہبا سے محفوظ رہیں۔ دوسرے اس لیے کہ کارخانوں میں کام کرنے والے مزدور کہیں بارود کی بجائے انسانی جسم کی بونہ سونگھ لیں۔ کیوں کہ وہ جانتے ہیں کہ انسان کی بو اس کی سب سے بڑی توانائی ہے۔ اس کے سامنے جو ہری توانائی بھی بیچ اور ریاستوں کی مطلق العنانی بھی بیچ۔ حرم اور کارخانوں، ریاست اور حکومتوں، اداروں اور جماعتوں کے راکشوں کو اگر کسی چیز سے ڈر لگتا ہے تو بوئے آدم زاد سے۔ دیو ہواؤں میں اڑے گا۔ پہاڑوں کو زیر و زبر کر دے گا، سمندروں کو روندتا ہوا گذر جائے گا لیکن آدمی سے گھبرائے گا کیوں کہ آدمی بڑا چالاک ہوتا ہے۔ دیو کی سرخ آنکھ بچا کر یو لیسز کی طرح بھیڑوں کے نیچے دبک کر نکل جاتا ہے۔ دیو اس وقت تک آدمی کو برداشت کرے گا جب تک وہ اس کے اشاروں پر ناپتا رہے اس کے حکم پر اجتماعی کھیتوں میں کام کرتا رہے، کارخانوں میں لوہا پگھلاتا رہے دوسرے ملکوں میں

اس کی جنگ لڑتا رہے، اس کی لکھی ہوئی کتابیں پڑھتا رہے، اس کی نراشی ہوئی خبریں سنتا رہے، اس کی تقریروں سے خود کو INDOCTRINATE کرتا رہے، اس کا دیا ہوا آدرشی اور اخلاقی ڈسپلن خود پر عائد کرتا رہے، اپنے تخیل کی اڑان، اپنی تخلیق کی آگ، اپنی زندگی کی روم کا گلا گھونٹ کر دیو کی تال سے اپنی گت ملاتا رہے تو دیو خوش رہتے ہیں۔ اسی لیے تو دیووں نے انسان کے جسم کی بو مٹانے کے لیے قسم قسم کی عطریات ایجاد کی ہیں۔ یہ عطر احمر ہے جو کمیونزم کے لالہ زار میں تیار ہوا ہے، اس عطر کا نام امریکی خواب ہے (جواب کا بوس میں بدل گیا ہے)؛ یہ عطر حکومت الہیہ ہے جو ابوالعلاؤں نے شریعت کے گلستانوں میں تیار کیا ہے، یہ بھارتی کرن سنگدھ کا ہے جو شکر آچاریوں اور گوالکروں نے پراچین بھارت کی پونر بھومی کے شدھادیانوں کے بیشپوں سے تیار کیا ہے۔ بس آدمی ان عطریات کا استعمال کرتا ہے اور اپنے جسم کی بو کو مٹاتا رہے۔ کرمبلن کے کیسار، پنٹاگون کے میکیاولی، ہندوستان کے خدائی فوج دار اور دھرم ویر سب خوش رہیں گے۔ کیوں کہ اب آدمی آدمی نہ رہا۔ اپنے جسم کی بو اپنی ذات کی آگہی کھو کر یہ آدمی اب تک آدرشی آدمی، انتظامی آدمی، سیاسی آدمی اور میکاکی آدمی بن گیا ہے۔ کنڈلینی زندگی کے درخت کی جڑوں میں — ریڑھ کی ہڈی کے سرے پر کنڈلی مارے پھنکارتی ہے تو جنس کی مستی پیدا ہوتی ہے۔ جب وہ رنگینی ہوئی سر میں پہنچتی ہے تو اسے الہیاتی تجربہ سے سرشار کرتی ہے۔ لیکن اب کنڈلینی کے سانپ کا سفر انسان کی ایڑیوں کی طرف ہو گا اور قدم مار چکرتے ہوئے آدرشوں کے جھنڈے لہرائیں گے۔ عشق اب عورت سے نہیں آدرش سے ہو گا۔ شیک پیئر کا انطوئی تو کہتا ہے :

I HAVE KISSED AWAY KINGDOMS

لیکن اب ایسے آدمی پیدا ہوں گے جو سلطنتوں اور سیاسی اقدار کے لیے عشق کو فراموش کر دیں گے۔ یہ آدرشوں، عقیدوں اور اندھے اعتقادوں کے عطریں نہایا ہوا انسان را کھششوں کی آنکھ کا تارا اور ان کی سلطنتوں کا دارا ہے۔ دیو اس سے بہت خوش ہیں۔ اسے بڑے بڑے عہدے دیتے ہیں۔ دنیا بھر کی سیر کراتے ہیں۔ اس کی کتابیں چھاپتے ہیں اور پھر ان کتابوں پر اسے دیو قامت انعامات دیتے ہیں۔ لیکن وہ آدمی جو عطریات میں بس کر اپنے جسم کی بو کو نابود کرنا نہیں چاہتا، اپنے نفس کی آواز اور اپنی روح کی پکار کو دیا نا نہیں چاہتا، خود کو کسی آدرش کے چوکھٹے کی کٹھ پتلی بنانا نہیں چاہتا وہ عطر کے ان مرتبانوں کو چکنا چور کر دیتا ہے۔

احتساب کی سنگینوں تلے اپنا گیت گاتا ہے اور سڑک کے بیچ اپنے ڈرافٹ کو جلاتا ہے طاقت اور اقتدار، حرص و ہوس، قتل و غارت گری پر پلے ہوئے پورے متمدن سماج کی طرف پیٹھ کر کے کھڑا ہو جاتا ہے۔ اس کے جسم کی بوائے انسان اور زندگی، دھرتی اور کائنات کی وحدت اور خوبصورتی کا نغمہ بن کر چاروں طرف پھیل جاتی ہے۔ جسم کا یہ گیت وجد آفریں بھی ہے اور غم انگیز بھی کیوں کہ وہ ہماری زندگی کی بنیادی مسرتوں اور الم ناکیوں کا ترجمان ہے۔ بوئے آدم زاد کی لپٹیں متمدن دنیا کے جنگل کے دیوؤں کو سراپیمہ کر دیتی ہیں کیوں کہ یہ بوائے انسان کی بنیادی انسانیت کو بیدار کرتی ہے اور عقیدوں کے مرتبانوں کو چکنا چور کر دیتی ہے۔ دیو پریشان ہو جاتے ہیں۔ احتساب کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ عہد وسطیٰ کے INQUISITOR کی روح حبیدہ HERESIES کو دار پر چڑھانے کے لیے بیدار ہو جاتی ہے۔ مک آرتھی ازم چار سو سال قبل سالم کی ”چڑیلوں“ کے — کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ چوں کہ منٹو میں یہ بو بہت ہی تیز ہے اس لیے دیوؤں میں بہت ہی ہنگامہ مچتا ہے۔ لیکن منٹو کی بو، آدمیت کی وہ ازلی اور ابدی پہلک جو اس کے افسانوں میں جوہر حیات بن کر دوڑ رہی ہے، منٹو کی وہ بونی الحقیقت فن کار کی شخصیت کی وہ معراج ہے جہاں فن کار ایک آدرش نظریہ اور فلسفہ تو کیا — اپنی ذات تک کے حصاروں کو توڑ کر پوری کائنات میں سما جاتا ہے۔ اور اس کے ادارہ تخیل کی تسلی زندگی کو ہر رنگ میں دیکھتی چومتی اور سونگھتی ہے۔ ادب آدم اور آدمیت، زمین اور ارضیت کی توانا قدروں سے جگمگا اٹھتا ہے۔ صاف بات ہے اس ”بو“ کو — اس مانس گھن کو — جنگل کے دیو کیسے برداشت کر سکتے ہیں۔

بوئے آدم زاد آئی ہے کہاں سے ناگہاں؟
دیو اس جنگل کے سناٹے میں ہیں
ہو گئے زنجیر پا خود ان کے قدموں کے نشاں!



یہ وہی جنگل ہے جس کے مرغزاروں میں سدا
چاندنی، اتوں میں وہ بے خوف و غم رقصاں رہے۔
آج اسی جنگل میں ان کے پاؤں شل ہیں ہاتھ سرد
ان کی آنکھیں نور سے محروم پتھرائی ہوئی

ایک ہی جھونکے سے ان کا رنگ زرد
 ایسے دیوؤں کے لیے بس ایک ہی جھونکا بہت
 کون ہے بابِ نبرد
 ایک سایہ دیکھتا ہے چھپ کے ماہ و سال کی شاخوں سے آج
 دیکھتا ہے بے صدا اثر و لیدہ شاخوں سے انہیں
 ہو گئے ہیں کیسے اس کی بو سے ابر حال دیو
 بن گئے ہیں موم کی تمثال دیو

ہاں اتر آئے گا آدم زاد ان شاخوں سے رات
 حوصلے دیوؤں کے مات !
 (ن - م - راشد)

(شب خون ۶۳ : اگست ۱۹۷۱ء)

محمد یوسف ٹینگ



سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری

افلاطون نے اپنی اکادمی کی ڈیوڑھی پر یہ کتبہ آویزاں رکھا تھا۔ ”اقلیدس سے ماوا قبت رکھنے والا کوئی شخص اندر نہ آئے“ افلاطون شعریات پر دنیا کی سب سے پہلی اسواں ساز کتاب کا مصنف تھا اور اس کے معمولات پر اس کے ذوق جمال کی مہر لگی ہوئی تھی۔ اس کی اکادمی میں صرف ریاضی پر ہی نہیں بلکہ فلسفہ جمال اور نقد شعر پر بھی گفتگو ہوتی تھی۔ اس کے باوجود اقلیدس سے یہ دلچسپی اس کا کلمہ توجید کیسے بن گئی؟ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ اقلیدس ریاضیاتی تنظیم و تقسیم کا ایک نظام ہی نہیں ہے، منظر ہر فطرت کی تقسیم کا ایک زاویہ نظر بھی ہے۔ بات ذرا اس سے بھی آگے بڑھ جاتی ہے۔ یعنی یہ آرٹ کے متن اور اس کی ہئیت کی تشخیص کی بھی ایک پہچان بن سکتا ہے۔ اردو ادب میں سعادت حسن منٹو کا ادب اس نقطہ نظر کی بہترین تفسیروں میں سے ہے۔ منٹو نے اپنی ۲۴ سال ۶ ماہ اور ۶ دن کی زندگی میں بے شمار افسانے، خاکے، ڈرامے وغیرہ لکھے۔ اس کے ادب کے کچھ بڑے ہی متناسخہ فیہ پہلو ہیں جن پر ہم آگے چل کر بات کریں گے۔ لیکن اس کے اسلوب کی سب سے بڑی پہچان اس کا یہی اقلیدسی انداز ہے۔ وہ اپنے افسانوں، خاکوں وغیرہ کا لباس ایک ایسے اختصار اور اجمال سے تیار کرتا ہے کہ اس کی تخلیقات گویا سانچے میں ڈھلی باہر آتی ہیں۔ بیسے اس کے موضوع اور اس کی ہئیت بیک وقت بطن سے نکلے ہوں۔ اس کے یہاں الفاظ کا اصراف نہیں ملتا اور نہ ہی تشبیہات و استعارات کی فضول خرچی اور اردو کے الفاظ سے بھرپور ذخیرہ ادب میں یہ خوبیاں ایسی ہیں کہ کرشن چندر جیسے افسانہ نگار کو جو شاء انہ نثر کے لاعلاج ردگی تھے، منٹو کی اس خوبی پر رشک آیا اور لکھنا پڑا:

”منٹو کے افسانوں میں کہیں جھول نہیں آتا۔ کہیں کے ٹانگے نہیں ہوتے۔ بخیر عمدہ

ہوتا ہے۔ استری شدہ صاف ستھرے افسانے... ہر چیز بنی تلی رکھتا ہے اور لاشعوری حسن سے ان میں ایک متعین ترتیب اور جیومیٹری کی اشکال سے تاثر پیدا کرنا جانتا ہے، منٹو کو اردو کا پہلا خلاق افسانہ نگار تصور کریں تو زبان اور تکنیک کے ساتھ اس کے اس خلافِ عادت برتاؤ، جو اردو فکشن کے تناظر میں ایک حیرت انگیز موڑ کی نشان دہی کرتا ہے، کا اصل سرچشمہ نظر آ جاتا ہے۔ بقول محمد حسن عسکری یہ افسانے منٹو نے نہیں لکھے بلکہ ایک خاص دور کی اندر لگی

ضرورتوں نے لکھوائے ہیں۔ لیکن عسکری کا یہ بیان ایک بڑی GENERALISATION ہے اور منٹو کے آرٹ کی اس خصوصیت کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس کے موضوعات اور ان کے ساتھ اس کے خاص برتاؤ پر بھی زیادہ گہرائی سے سوچنا پڑے گا۔

منٹو نے جس زمانے میں لکھنا شروع کیا۔ وہ اردو میں ترقی پسند تحریک کے بنیڈ باجے کے زور و شور کا زمانہ تھا۔ جب گھن گرج اور چیخ و پکار نے فن کار کے اظہار کو نقار خانے میں طوطی کی آواز بنا دیا تھا۔ اردو نثر اس طوفانِ بے بصری کی خاص جولان گاہ بنی ہوئی تھی اور پریم چند کے کھاد کی پہننے والے یک رنگ نیک اور پار سا کردار اچانک ایک ایسے ہنگامے میں الجھ رہے تھے، جہاں ان کے ہاتھوں میں درانتی اور ہتھوڑا اٹھایا جا رہا تھا اور انہیں پہلی بار طوائفوں کے کوسٹوں پر شراب پیش کی جا رہی تھی۔ منٹو کچھ دیر اس کارواں کے ساتھ چلتے رہے۔ لیکن یہ ساتھ زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔ وہ ایک نئی دنیا میں پہنچ گئے جہاں بقول اقبال نہ از رنگی کا راج تھا اور نہ فوجی بینڈ کی ادھی دھنیں۔ منٹو نے خوفناک اور فکری بغاوت کی۔ وہ تصورات کے خلاف نہیں تھی۔ بلکہ بنیادی انسانی قدروں پر حملے کے روپ میں تھی۔ وہ اپنے گرد و پیش کی دنیا سے ہی نہیں۔ اس کے اخلاقی، روحانی اور جمالیاتی تصورات سے بھی منکر ہو گیا۔ دیوانہ بہ کار گہرے شیشہ کہ رسید۔

منٹو کی یہ بغاوت کس قدر بنیادی تھی۔ اس کا اندازہ اس امر سے ہوتا ہے کہ وہ اردو کا سب سے بڑا عتاب زدہ ادیب بن گیا۔ اور پس از مردن بھی دیوانہ زیارت گاہِ طفلان ہے۔ اردو میں بہت سے ادیبوں کو برا بھلا کہا گیا۔ بہت سوں پر احتساب اور تعزیر کے وار آئے گئے۔ لیکن منٹو پر ہمارا سیاسی، سماجی اور ادبی ایسٹابلیشمنٹ جس انداز سے ٹوٹ پڑا۔ اس کی نظیر کہیں اور نظر نہیں آتی۔ اور اس کی شدت کچھ اس قدر اذیت ناک صورت اختیار کر گئی کہ خود منٹو کے اعصاب جواب دے گئے اور اسے

دو مرتبہ ذہنی توازن سے محروم ہو جانا پڑا۔ یہ صرف احتساب کی ظاہری اور رسمی صورتوں کا ردِ عمل نہیں تھا۔ اس کا بقول فیئر جیرالڈ اس SORRY SCHEME OF THINGS سے باطنی جھگڑا تھا۔ جو شعور سے لے کر لاشعور تک کی بے کراں فضاؤں میں جدل کا معرکہ کارزار بپا کیے ہوئے تھا۔ تصادم کی اسی بنیادی نوعیت اور ناقابلِ مصالحت صورت کا نتیجہ تھا کہ منٹو کے جرمِ خانہ خراب کو کسی عفو بندہ نواز میں پناہ نہ مل سکی۔ اور جہاں لحاف لکھنے والی عصمت چغتائی پھر سے بہت سی آنکھوں کی پتلی بن گئیں۔ منٹو کو یہ سودا اپنی جواں مرگی کی قیمت دے کر چکانا پڑا۔ مویا ساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی غیر معمولی گرم شہوت انگیز عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس کی تحریر کا کاغذ تک تازہ اور گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔ اس کو فن کہیے یا فحاشی، سماج کو اس پر اعتراض ہو تو اس کی وجہ سمجھنا مشکل نہیں۔ کیونکہ اس طرح سے تو جنسی جذبے کی نقب ان خلوت گاہوں تک پہنچ جاتی ہے۔ جہاں کے ٹھیکیداروں نے اپنے بے بس اور نازک شکاروں کو اخلاقی اقدار کی سلاخوں کے پیچھے جکڑ رکھا ہے۔ منٹو پر فحاشی کا الزام عائد کرنے والوں کی شاید اس نقطے پر نظر نہیں گئی کہ جنس اس کے یہاں ایک اشتہا انگیز اور ترغیب آمیز جذبے کی صورت میں شاذ ہی ابھرتی ہے۔ اس کے یہاں تو جنس انسانی فطرت کے مسخ شدہ ضمیر کو اجاگر کرنے کے لیے ایک SHOCK WAVE کی حیثیت سے استعمال ہوتی ہے۔ اس کا معرکہ الارار افسانہ ”ٹھنڈا گوشت“ اس کی بہت عمدہ مثال ہے۔ کلونٹ کو جب ایشرسنگھ کو جنسی فعل کے لیے اکساتی ہے تو منٹو کی پُرکار مگر بے پناہ فن کاری پڑھنے والے کی رگوں میں دوڑنے والے خون کو حلوانی کی کڑھائی میں اُبلتے ہوئے دودھ کی طرح اُچھا لے لگتی ہے۔ اور پھر ایشرسنگھ کا برف جیسا ٹھنڈا ردِ عمل۔ یہ فحاشی نہیں اس سے زیادہ جھنجھلا دینے والے عمل کا حصہ بناتا ہے۔ ”کھول دو“ اس سے بھی زیادہ زوردار افسانہ ہے۔

”کھول دو“ کے اختتام کی تین سطریں تین علامتیں بن گئی ہیں۔ جنس کی کج روی کے ارد گرد تین مختلف ردِ عمل۔ ایک شفیق باپ، جو غیرت و حمیت کے رسمی لمحات میں اپنی بیٹی سکینہ کا گلا گھونٹ دینا۔ اپنی غمزدگی کے صحرا میں بھٹکنے کے بعد ساری ظاہر داریوں کی کینچلی اُتار چکا ہے، اور اپنی بیٹی کو زندہ دیکھ کر حسیاتی مسرت محسوس کرتا ہے۔ اس کا ملاحظہ کرنے والا ڈاکٹر، جو سکینہ کی اُتری ہوئی شلوار دیکھ کر جنسی طور پر بیدار نہیں ہوتا بلکہ

انفعال کے پسینے میں سر سے پیر تک غرق ہو جاتا ہے اور سکینہ — سکینہ ایک فرد کی حیثیت سے ہماری نگاہوں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ وہ ایک ایسی مورت ہے جو انسانی زندگی کے ہاتھوں اپنے لاشعور کی حد تک اس قدر سہم چکی ہے کہ ”کھول دو“ کے الفاظ پر وہ صرف ایک ہی رد عمل کا غیر شعوری طور پر اظہار کرتی ہے۔ ”کھڑکی کھول دو“ کے جوا الفاظ کمرے میں تازہ ہوا داخل کرنے کے لیے کہے گئے تھے۔ نیم مردہ حالت میں پڑی ہوئی سکینہ پر ان کایوں اثر ہوتا ہے۔ ”ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا۔ اس کی نبض ٹوٹی اور سراج الدین سے کہا۔ ”کھڑکی کھول دو“ — سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔ بے جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند کھولا۔ اور شلوار نیچے سر کا دی۔ بوڑھا سراج الدین خوشی سے چلایا۔ ”زندہ ہے میری بیٹی زندہ ہے“ ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے غرق ہو گیا۔ یہ ہیبت ناک تصویر جنس کے نشاط کی نہیں بلکہ روح کے المیے کا اظہار ہے۔ یہ جنس زدگی یا فحاشی کا اشتہار نہیں، انسان کی اصلیت اور اس کی جبلت کی آئینہ دار ہے۔ منٹو کے سماج کو اس میں اپنے گریہ تصویرت چہرے کا عکس نظر آیا اور اس لیے منٹو کے ساتھ سمجھوتے کا سوال ہی ختم ہو گیا۔ اس ذکر کا مقصد اس بات پر زور دینا ہے کہ منٹو کی بغاوت کے عناصر فحاشی اور عریاں نگاری کی حدود سے آگے ہیں۔ زیادہ بنیادی اور زیادہ خوں ریز۔ منٹو کا ایسٹبلشمنٹ اپنی تنقید برداشت کر سکتا ہے۔ تنقیص بھی برداشت کر سکتا ہے اور چھیڑ خانی بھی۔ لیکن منٹو اس کا منہ چڑاتا ہے اور اس کا مذاق اڑاتا ہے۔ اس سے بھی زیادہ خطرناک حرکت یہ کرتا ہے کہ وہ اس کی باطن کی نقاب الٹ دیتا ہے۔ اور اس میں پیپ اور غلاظت کی جولہریں موج زن ہیں ان کو سامنے لا دیتا ہے۔ یہ ناقابل برداشت ہی نہیں۔ ناقابل عفو اور گردن زدنی عمل ہے اور منٹو کے ساتھ یہی سلوک ہوا۔ بقتول ممتاز شیریں منٹو کے اس رویے کی ابتدا معمولی نشتر زنیوں سے ہوئی۔ لیکن ان کے بیج میں اس کی بڑی بغاوتوں کے بول چھپے ہوئے تھے۔ اس کے ایک نسبتاً ابتدائی افسانے ”یڑھی لیکر“ کا ہیرو جب ایک وضعدار مجلس میں سیب کو دانتوں سے کاٹتا ہے۔ تو وہ بچوں کی طرح ناقابل بیان مسرت محسوس کرتا ہے۔ اور جب کچھ ہاتھوں پر اس کی حرکت سے بل پڑنا شروع ہو جاتے ہیں تو وہ اور زیادہ شدت سے اپنے نفاست پسند دوستوں کو چڑاتا ہے اور وہ ان کے کانوں کے لیے ناگوار آوازیں پیدا کرتے ہوئے سیب کو ایسے چباتا ہے کہ ان کے ضبط

کے سارے بند ٹوٹ پڑتے ہیں وہ مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات یوں کہہ سکتا ہے کہ ”مجھے تو آپ سے مل کر کوئی خوشی نہیں ہوئی“ ریا کاریوں اور نظام داریوں سے اس کی نفرت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے اور جو لذت اسے چراغِ ثواب کی دھیمی دھیمی لویں محسوس نہ ہوئی تھی۔ اسے وہ آفتابِ گناہ کے پر تو میں حاصل کر لیتا ہے۔ منٹو کی اس روایت شکنی کو اس کے دوسرے دشمنوں کی طرح ترقی پسندوں نے بھی حلقہ بند کر کے معتبوب کرنا چاہا۔ یعنی سجاد ظہیر نے اس کے مشہور افسانے ”بو“ کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ نظریہ قائم کیا کہ یہ بورژوا طبقے کے فرد کی بے کار، بے مصرف، عیاشانہ زندگی کا تجزیہ ہے۔ یہ شعرا، مدرسہ سرگرم، مردِ والی تنقید کا ایک محکمالی نمونہ ہے ”بو“ میں منٹو نے ایک گنوار لڑکی کے اُس جادو کا ذکر کیا ہے۔ جو متوسط طبقے کے رندھیر پر طاری ہو جاتا ہے۔ اس کے صحت مند منہ والے جسم کی شہوانی خوشبو ایک ایسی بے پناہ جنسی کشش کا طوفان بپا کرتی ہے کہ رندھیر اس میں اپنے تمام وضع دارانہ مگر مصنوعی آداب کے ساتھ یہ جاتا ہے۔ پھر منٹو نے اس زعفران کی طرح مٹی سے اُگنے والی تیز بو کا مقابلہ رندھیر کی اُس بے کیفی کے ساتھ کیا ہے جب اس کے پہلو میں کالج کی نرم و نازک، حسین و جمیل، بنی بھٹی گوری لڑکی ہوتی ہے جو عطرِ حنا کی خوشبو اور ریشمی کپڑوں کی سرسراہٹ میں ملبوس ہونے کے باوجود گنوار گھاٹن لڑکی کے مقابلے میں کاغذ کا پھول معلوم ہوتی ہے۔ ملمع اور تصنع کی پروردہ یہ گوری چٹی لڑکی رندھیر کی نسوں میں وہ چراغاں روشن نہیں کر پاتی۔ جو گنوار گھاٹن کے ایک لمس سے جوشِ قدح کی طرح روشنی اور حرارت کی آتش بازیوں سے پیدا ہوتا ہے جس کا مٹیالا مگر چست جسم اگلی سوندھی مٹی کی سی بورکھتا ہے اور رندھیر کے اندر چھپے ہوئے غار میں بسنے والے نیم وحشی کو جھنجھوڑتا ہے۔ فطرت اور جنگل کی طرف یہ مابعدت بورژوازمی کا کرشمہ نہیں۔ بلکہ فطرتِ انسان کو پہنائی گئی زنجیروں کو جھٹکنے کی سعی ہے۔

منٹو کی دنیا گناہ اور گندگی دنیا ہے۔ طوائفوں۔ ان کے دالالوں، سترابیوں، ان کے گاہکوں، بدکار عورتوں، بد معاش مردوں کی تعفن آمیز دنیا۔ لیکن یہ غلامانیت تو خود انسانی اقدار کی کج روی کے غسلِ خانے سے بہتی ہے۔ یہ سب منٹو کے ارد گرد کی جنسی اور گناہ آلود زندگی کی بے بس کٹھ پتلیاں ہیں۔ جن کی ڈور کہیں اور سے کھینچی جاتی ہے۔ بقول

غالب چاہتے نہیں ہیں راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے! جب فطری جبلتوں پر پابندی کی بندشیں لگائی جاتی ہیں۔ تو انسانی کردار کے سنطور کی ساری تاریں گڈمڈ ہو جاتی ہیں اور ان سے نغمے کی بجائے لوحِ بلند ہونے لگتا ہے۔ اخلاقی بندشوں نے گناہ کی سطحی گزرگاہیں مسدود کر دیں۔ لیکن گناہ کی زمیں دوز سڈا اس کے دروازے کھول دیے۔ منٹو کے یہاں اس DISTORTION کی مثال اس کے افسانے ”پانچ دن“ کا کردار راج کشور ہے۔ یہ شخص جو ایک پروفیسر ہے۔ اپنی بے داغ اور اعلیٰ جنسی زندگی اور اپنی پاک دامنی پر نازاں ہے۔ وہ سدا عمر عورت اور گناہ سے بچنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن جب اپنی مہلک بیماری کے ہاتھوں آہستہ آہستہ اس کی زندگی کے روشندان بجھنے لگتے ہیں۔ وہ اپنی عمر بھر کی ریاکاری کی گھٹن کا دباؤ اپنی ریاکارانہ اقدار پر محسوس کرتا ہے اور آخر وہ اس کے احساسِ زیاں سے اسی طرح ٹوٹ جاتی ہیں جس طرح کا پانچ کا برتن کسی نوکیلے پتھر کے IMPACT سے چور چور ہو جاتا ہے۔ مرنے سے پہلے وہ اپنی ریاکاری کی نقاب اتار پھینکتا ہے اور اپنی زندگی کے آخری پانچ دنوں میں، ایک لڑکی کے ساتھ جسے اس نے خود پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور بڑا مطمئن ہو کر مرتا ہے۔ لیکن جاتے جاتے وہ اپنی تختہ مشق کو اپنی نامراد بیماری کی سوغات بھی منتقل کر دیتا ہے۔ منٹو کی فن کاری اس بات میں مضمر ہے کہ جب وہ راج کشور کے بظاہر شفاف کردار کا دبیز اور خوشنما غلاف آہستہ آہستہ الٹاتا ہے تو ایک نہایت گندی اور ریاکار روح کی پرتیں سامنے آتی ہیں۔ اس ریاکاری کا دامن اس کی بڑی آماج گاہ یعنی انسانی سماج کے ساتھ جا ملتا ہے اور اس کے لیے بے پناہ نفرت کا جذبہ ابھر آیا ہے۔ اس کے برعکس منٹو ان گناہ گاروں پر اپنی شفقت کا ہاتھ رکھتا ہے۔ جنہیں سماج نے اپنی بدی پر پردہ ڈالنے کے لیے بدنامی کی کالک سے روسیہ بنا دیا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اس کا بڑا محبوب کردار ہے۔ وہ مروجہ اخلاقی ضوابط کے معیار سے ایک چھٹا ہوا بد معاش اور دس نمبری لفنگا ہے۔ لیکن اس خانہ خرابی کے پیچھے ایک پر خلوص آتماں کی چھاتی کے دودھ کی طرح چمک رہی ہے۔ وہ دوسروں کے دھوکے کو پہچانتا ہے۔ لیکن پھر بھی اُن سے دھوکا نہیں کرتا۔ اور ایسا کرنے کے لیے اس کی اپنی منطق ہے۔ اور وہ یوں، ”زندگی کا کوٹھا اور پیر کا مزار۔ یہی دو جگہیں ہیں جہاں میرے دل کو سکون ملتا ہے۔ ان دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی

خود کو دھوکا دینا چاہیے، اس کے لیے اس سے اچھی جگہ اور کیا ہو سکتی ہے؟ اسی قبیل کی ایک اور شخصیت موزیل کی ہے۔ جو جسم کی لذتوں سے خوب استفادہ کرتی ہے لیکن فسقہ و اراۓ عصبیت کی خباثتوں سے آلودہ نہیں ہوتی۔ اور مرتے مرتے اپنی ننگی رانوں کو ڈھانپنے والے کپڑے کو یہ کہہ کر واپس کرتی ہے کہ لے جاؤ اپنے اس مذہب کو۔ مجھے اس کی ضرورت نہیں۔

منٹو کے فن کے موضوعات پر یہ سرسری نظر ڈال کر ہمیں پھر اس کی تکنیک اور ہیئت کی طرف آنا ہوگا۔ اس کا فن چونکہ اس کے مخاطبین سے بنیادی طور پر دست و گریباں ہے۔ لہذا وہ رقت لجاجت اور خطابت کا خام مسالہ استعمال ہی نہیں کر سکتا۔ اس کے لیے اپنے موضوع کی معروضیت اور بے ریائی کی مناسبت سے ایک سنگین، پُر صلابت اور راست ہیئت کا استعمال ناگزیر ہے۔ یہ منٹو کی فنی تجرید کا عمل ہے۔ وہ سلاست کا فن کار ہے مگر تفصیل کا نہیں۔ غالب کے متعلق کہا گیا ہے کہ اس نے محبوب کا براہ راست سراپا ہمیں پر نہیں کھینچا۔ لیکن اس کے باوجود اس کے اشارے محبوب کے مبہم تصور کی ساری رعنائیاں ابھارتے ہیں۔ افسانہ شعر نہیں ہوتا۔ لیکن منٹو نے اپنے اشاروں میں شعر کی سسی بلاغت پیدا کی ہے۔ مثلاً ”کھول دو“ کا وہ مقام بھیجے جہاں منٹو کو سکینہ کے کافر جوہن کی وہ قیامت خیز جولانی دکھانی ہے، جس نے اس کی تلاش کرنے والے اس کے ہم مذہبوں کا ضبط توڑ دیا اور انھوں نے اسے جوق در جوق اپنی ہوس رانی کا اس حد تک شکار بنا دیا کہ ”کھول دو“ کا نعرہ سکینہ کے اعصاب پر ایک خاص فعل کے مفہوم کی شکل میں نقش ہو گیا۔ منٹو نے مو قلم کی صرف ایک لکیر سے سارا سماں کھینچا ہے۔ ”آٹھ رضا کار نو جوانوں نے ہر طرح سے سکینہ کی دلجوئی کی۔ اسے کھانا کھلایا۔ دودھ پلایا۔ اور لاری میں بٹھادیا۔ ایک نے اپنا کوٹ اتار کر اسے دے دیا۔ کیونکہ دوپٹہ نہ ہونے کے کارن وہ بہت الجھن محسوس کر رہی تھی اور بار بار بانہوں سے اپنے سینے کو ڈھانکنے کی ناکام کوشش میں مصروف تھی“ اپنے سینے کو بانہوں سے ڈھانکنے کی ناکام کوشش کے آٹھ الفاظ میں منٹو نے اس کے قیامت خیز شباب کا ایسا تاثر بیان کیا ہے کہ منٹو سے کم تر درجے کے فن کار کو یہ تاثر پیدا کرنے کے لیے صفحوں کے صفحے خرچ کرنا پڑتے اور تشبیہات کے سفینے تیار کرنا ہوتے۔ منٹو کے خاص انداز کو نمایاں کرنے کے لیے اردو کے کچھ اہم افسانہ نگاروں کے انداز کو نظر میں رکھا جائے تو ہمارا کام ایک حد تک آسان ہو سکتا ہے۔ کرشن چندر منٹو کے

ہم عصر بھی تھے اور معترف بھی اور منٹو کے برعکس انھیں قبولِ عوام و خواص کی کسی حد تک مشکوک متاع حاصل ہوئی۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے بہترین افسانوں میں شعریت اور موسیقیت بلکہ غزل کا سا انداز پایا جاتا ہے، لیکن کرشن چندر کا رویہ تخلیق کی اس سطح پر بھی جب وہ کسی نظریے کا ڈھول بجاتے نظر نہیں آتے۔ ایک جذباتی تبصرہ نگار کا جیسا ہو جاتا ہے۔ وہ واقعات سے فوری طور پر متاثر ہوتے ہیں اور انھیں تخلیقی کرب کے آتش خانے سے گزارے بغیر ہی حیات اور جذبات کے جاذب نظر سانچوں میں پیش کرتے ہیں۔ یہ حسن کی ظاہری تنظیم ہے۔ اور اس میں الفاظ کے اینٹ گارے کا دفور اور تشبیہات کے نگینوں کا جڑاؤ لازمی ہے۔ منٹو کا فن تخلیقی کرب کی کٹھالی سے گزر کر اس قسم کی فروعات کو اظہار سے پہلے ہی جلا ڈالتا ہے اور پھر جو کچھ بچا رہتا ہے۔ وہ ہیرے کی کنی کی طرح تیز اور پتھر کو کاٹنے والا ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں ہنیت کی ظاہری سحرکاری کا انداز نظر آتا ہے۔ لیکن یہ خوبصورتی روح کی مہا بھارت کا رزمیہ نہیں، کچھ خارجی مناظر اور تاثرات سے آب رنگ لیتی ہے اس کے یہاں ADOLESCENCE کا سارو دمانی آئیڈلیزم اور سیال رومانیت ہے جو بعض اوقات اساطیری محاورے کے بیان سے گہری لگتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اسلوب پر صحافتی تکنیک اور رویے کا آتنا گہرا اثر ہے کہ بعض اوقات اس بات کا فیصلہ کرنے میں دقت محسوس ہوتی ہے کہ اس کے فن کے کس حصے کو اچھی صحافت اور اس کی صحافت کے کس حصے کو خوشگوار فن قرار دیا جائے۔ صحافتی واقعات سے منٹو نے بھی نبرد آزمانی کی ہے۔ واقعہ واقعہ ہی رہتا ہے۔ لیکن منٹو کا ادبی وجدان اس کے خول کو توڑ کر خیال انگیزی اور انسانی کشمکش کی نئی دنیا میں نظروں کے سامنے لاتا ہے۔ اس نوع کی بہترین مثال اس کا افسانہ ”سڑک کے کنارے“ ہے۔ اس افسانے کا خیال افسانے کے آخر میں درج اس اخباری رپورٹ سے لیا گیا ہے۔ ”دھوبی منڈی سے پولیس نے ایک نوزائیدہ بچی کو سردی سے ٹھنڈے ہوئے سڑک کے کنارے پڑے ہوئے پایا۔ کسی سنگدل نے بچی کی گردن کو مضبوطی سے پکڑے میں جکڑ رکھا تھا تا کہ وہ مرجائے مگر وہ زندہ تھی۔ اس کی آنکھیں نیلی ہیں۔ اس کو ہسپتال پہنچا دیا گیا ہے۔“ ان بظاہر عام سے الفاظ میں منٹو نے IRONY“ لیے اور محرومی کی جو بجلیاں چھپائی ہیں، ان کا اندازہ افسانے کی عبارت کو پڑھ لینے کے بعد ہی

ہو سکتا ہے۔ اس میں ایک کنواری ماں کے بنیادی گناہ کو لازوال طرزِ ادا کے پیکروں میں ڈھالا گیا ہے۔ اس گناہ کا نشان عورت کے سینے پر آسمان کی طرح نیلے داغ کی صورت میں موجود ہے اور نیلے رنگ کی یہ مشابہت اس لیے اور زیادہ بامعنی بنتی ہے کیونکہ یہ داغ عطا کرنے والے مرد کی آنکھیں بھی آکاش ہی طرح آسماں گوں تھیں۔ منٹو کا یہ استعارہ فارسی کے اس طلسم انگیز شعر کی کیفیت اُجاگر کرتا ہے :

حذر کنفیم ز چشمت کہ آسماں گوں اند کہ بچو سبزہ شمشیر تشنہ خوں اند

عورت اس نشان کو دیکھ کر اپنے آپ سے پوچھتی ہے کہ کیا یہ گناہ تھا۔ اور پھر تقریباً حواس کے غیر مرئی الفاظ میں اسے ایک انکڑائی کے ساتھ جواب ملتا ہے کہ نہیں یہ تو گناہ نہیں تھا۔ یہ تو وجود کی تکمیل تھی۔ دورِ وحیں سمٹ کر ایک ہو گئی تھیں۔ اپنی پھر پھرتی ہوئی روح اس کے حوالے کر دی تھی۔ وہ ماں بن رہی تھی۔ ایک موتی اس کی گوکھ میں تشکیل پا رہا تھا۔ ماما اس کی ساری رگوں میں سرایت کر گئی تھی اور اس کی دودھ بھری چھایتوں کی گولائیوں میں مسجد کے اُجلے، پاکیزہ میناروں کی سی تقدیس آرہی تھی۔ لیکن دنیا ایک ڈائن کی شکل میں اس کے سامنے آکر اس پر اپنی بے رحم انگلی اٹھاتی ہے۔ اسے احساس ہوتا ہے کہ اس کی گوکھ کا موتی سیپ سے باہر آئے گا تو گناہ کی علامت بن جائے گا۔ اور پھر وہ اس ننھی سی جان کا خاتمہ کر دیتی ہے لیکن اس سے پہلے اسے ایک اور قتل بھی کرنا پڑتا ہے۔ اپنے وجود میں چھپی ہوئی ماما کا سفاکانہ قتل۔ جب ہم منٹو کی فن کاری کے ہاتھوں بقول غالب ”بینم از گداز دل در انفس آتشم چوسیل“ کی بے بس کیفیت میں ہوتے ہیں تو منٹو ایک بے رحم فن کار کی طرح ہماری بے کسی پر رحم کھائے بغیر یہ اطلاع دیتا ہے کہ ”کسی سنگدل نے اس کی گردن کو کپڑے میں جکڑ رکھا تھا۔“ تو ہم ایک عظیم استعجاب سے دوچار ہو جاتے ہیں۔ یہ سنگدل کون تھا؟ اس کی کنواری ماں؟ یا اس کا بھگور ا عاشق؟ یا یہ ساری دنیا، اور اس طرح سے سنگدل کا لفظ اپنی پوری قوت کے ساتھ گونج اٹھتا ہے اور کوئی جواب پائے بغیر خود قاری کے باطن میں محشر بپا کر دیتا ہے۔

منٹو کا ادب اس کے زمانے کے تناظر سے جتنا دور ہوتا جا رہا ہے، اس کی معنویت

اور تہہ داری میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ لیکن ابھی تک اس کو ESTABLISHMENT

کی عدالتِ عالیہ نے غلاطتِ نویسی کے الزام سے بری نہیں کیا ہے۔ منٹو کا دفاع چیخوف کے اس مشہور جملے سے زیادہ بلیغ انداز میں نہیں ہو سکتا کہ کوئی ادب کلبیت میں زندگی کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ "NO LITERATURE CAN OUTDO REAL LIFE IN

CYNICISM" منٹو نے اس کلبیت کے صرف چند پہلوؤں سے پردہ ہٹایا اور ایسا کرتے ہوئے خود اس کی نس نس میں یہ زہر بھر گیا۔ اس کے فن میں بھی اس کے اثر سے زہر خند کی سی کیفیت پیدا ہو گئی۔ اور اسی زہر خند نے اس کو اپنے معاصرین سے اس قدر الگ اور اس قدر جدا کر دیا۔ اگر وہ اپنی مہیت میں بھی اس قدر اقلیدسی ہے تو غالب کے الفاظ میں اس کا جواز یوں دیا جاسکتا ہے کہ

مجھے دماغ نہیں خندہ ہاے بیجا کا

کرشن چندر کے اس تجزیے میں منٹو کی شخصیت کی ساری صداقت قلم بند ہو گئی ہے اور اسی اقتباس پر اس مضمون کا خاتمہ موزوں رہے گا:

"منٹو نے زندگی کے مشاہدے میں اپنے آپ کو مومی شمع کی طرح پگھلایا ہے۔ وہ اردو ادب کا واحد شکر ہے۔ جس نے زندگی کے زہر کو گھول کر پیا ہے۔ زہر کھانے سے اگر شکر کا گلا نیلا ہو گیا تھا تو منٹو نے بھی اپنی صحت گنوالی ہے۔ یہ زہر منٹو ہی پی سکتا تھا۔ کوئی دوسرا ہوتا تو اس کا دماغ چل جاتا۔ مگر منٹو نے اس زہر کو بھی ہضم کر لیا ان درویشوں کی طرح جو پہلے گاہے سے شروع کرتے ہیں اور آخر میں سکھیا کھانے لگتے ہیں اور سانپوں سے اپنی زبان ڈسوانے لگتے ہیں۔"



کرشن چندر کی افسانہ نگاری

میں کرشن چندر کا مداح بھی ہوں اور نکتہ چیں بھی۔ انھوں نے خوب لکھا، بہت اچھا لکھا اور بہت برا بھی۔ انھوں نے اردو ادب کو اتنا سب کچھ دیا کہ ان کے احسانات کا وزن ہر سطح پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ وہ ان لوگوں میں سے تھے جنہوں نے اردو زبان سے ٹوٹ کر محبت کی اور ایسے لوگ اب کم یا ب ہیں۔ زبان سے اس محبت کے پیچھے غیر شعوری طور پر یہ احساس بھی کام کر رہا تھا کہ جس قسم کا غنائی تخلیقی مزاج لے کر کرشن چندر پیدا ہوئے تھے اسے وہی زبان نکھار سکتی تھی جو خود نکھری ہوئی ہو۔ اس زبان کے رنگ و آہنگ کی لطیف ترین لرزشوں کو کرشن چندر نے محسوس کیا اور اپنے احساس کی نازک ترین کپکپاہٹوں کو انھوں نے اس زبان کے الفاظ میں سمودیا۔ آدمی کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ اپنے ہر احساس کے لیے ایک لسانی EQUIVALENT تراشتا ہے۔ اگر زبان میں اتنی لچک اور گنجائش نہیں ہوتی کہ وہ انجانے ان بوجھے مبہم احساس کا بیان کر سکے تو احساس انجانا، ان بوجھا اور مبہم ہی رہتا ہے۔ زبان احساس کو بیان کر کے اسے منور کرتی ہے۔ زبان جتنی زیادہ ترقی یافتہ ہوگی اتنی ہی وہ انسان کے نازک ترین خیالات اور لطیف ترین احساسات کا گنج گراں مایہ ہوگی۔ زبان کی یہ ثروت اور شائستگی دلیل ہوگی اس کے بولنے اور لکھنے والوں کی تہذیبی اور تمدنی ثروت اور شائستگی کی۔ اسی لیے فراق نے بیسویں صدی کے ہندوستان کے اہم ترین تہذیبی مسئلہ کی طرف اشارہ کیا تھا جب انھوں نے کہا تھا کہ ہندی زبان کو اردو کے بیش بہا لسانی خزانہ سے محروم رکھنے کا نتیجہ سوائے تہذیبی انحطاط اور ذہنی گنوار پن کے اور کچھ نہیں ہوگا۔ جب ہمارے پاس وہ زبان ہی نہ ہو جو لطیف اور خوبصورت جذبات کا اظہار کر سکے تو شاید ہم لطیف اور خوبصورت جذبات ہی سے محروم ہو جائیں۔ کسی چیز کو نام دینا اس کی شناخت ہے اور شناخت وجود کی دلیل ہے۔ ایک غصہ

احساس کا بیان کر کے ہم اسے دوسرے احساسات سے الگ کرتے ہیں اور اس کی گہرائیوں اور پنہائیوں کو پہچانتے ہیں۔ تبھی تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ مثلاً رشک کا جذبہ کتنے بے شمار گھلتے ملتے رنگ لیے ہوئے ہے اور ہر رنگ دوسرے جذبات تل کر ایسے اُن گنت ذیلی SENTIMENTS کی نازک لہریں پیدا کرتا ہے۔ احساسات کے اس زیر و بم اور وسیع و خم پر جینے کا مطلب ہے وجود کی حساس ترین سطح پر جینا۔ ادب ایک عام آدمی کو بھی اس سطح پر جینے کے مواقع فراہم کرتا ہے اور ادا ہو سکتا ہے۔ ہر قوم کے تہذیبی اور تمدنی عروج کا بلند ترین نقطہ وہی ہوتا ہے جب اس کی زبان اظہار کے حساس ترین مقام کو پہنچی ہوئی ہوتی ہے اور وہ جذبات و خیالات جو قوم کے بہترین دماغوں نے محسوس کیے ہوتے ہیں۔ زبان کے وسیلے سے ہر عام آدمی کی دسترس میں ہوتے ہیں۔ زبان جب اس مقام کو پہنچ جاتی ہے تو خلاق ذہنوں کے تخلیقی جوہر کھلتے ہیں۔ نہیں پہنچتی تو تخلیق کاروں کی پوری تخلیقی قوت زبان پیدا کرنے میں صرف ہو جاتی ہے اور وہ قدم قدم پر یہی محسوس کرنے لگتے ہیں کہ بہت کچھ کہنا تھا جو نہیں کہہ سکے کیونکہ زبان نے ساتھ نہیں دیا۔ شیکسپیر بانگڑو میں پیدا نہیں ہو سکتا اور نہ ہی گجری اور دکھنی میں غالب۔ قلی قطب شاہ اور غالب میں صرف زبان کا فرق نہیں بلکہ اس ذہن کا بھی فرق ہے جو لسانی ارتقار کے ایک مخصوص دور ہی میں پیدا ہو سکتا تھا۔ وہ لوگ جو کرشن چندر کے انداز میں ہندی میں کہانیاں لکھتے ہیں ان میں اور کرشن چندر میں صرف جنس کا فرق نہیں بلکہ بیادی فرق اس زبان کا ہے جو وہ دونوں استعمال کرتے ہیں۔ ہندی میں وہ لچک یا لہر نہیں جو اردو میں ہے۔ کرشن چندر کے مہذب کا بلکہ سانس ایک لفظ سے ہزار گونہ پیدا کرتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اظہار و بیان کی خراپر چڑھا ہوا اردو کا لفظ آوازوں کی ایک دنیا کو اپنے بطن میں لیے ہوئے ہے۔ ہر لفظ ایک سر بہار ہے اور کرشن چندر زبان کا سب سے بڑا غمہ زن۔ شعریت اور غنائیت پیدا کرنے کے لیے ہندی کے افسانہ نگار اردو زبان کا استعمال کرتے ہیں لیکن لفظ کے صوتیاتی کائنات سے واقفیت تو دور کی بات ہے، وہ صحیح زبان تک لکھ نہیں سکتے۔ نازک احساس کا ٹینڈل جل جھٹکے کھاتی زبان کے گڑبھوں میں منجمد ہو کر گندہ پانی بن جاتا ہے۔ تخیل آکاش کی نیلی فضاؤں میں اڑنا چاہتا ہے لیکن زبان کے پر کٹے ہوئے ہیں، اس لیے ہانپ ہانپ جاتا ہے۔ آواز جب غمہ بنتی ہے تبھی جگر کی آگ اور لہو کی چنگاریوں سے فضا دیکھنے لگتی ہے۔ یہ داگ ہوتا ہے جو دھپک ہوتا ہے ورنہ آتش دروں تو محض بھٹی کی آگ ہے۔ آواز راگ نہ بنے، راگ دھپک نہ بنے

تواند رکی آگ سے جھلسا ہوا آدمی یا تو سینہ کو بی کرتا ہے یا دیواروں سے سر ٹکراتا ہے۔ یہی وہ گنوار پن ہے جس کی طرف فراق نے اشارہ کیا ہے جسمانی سطح پر جذبے کے اضطرابی اظہار میں جذبے کی شناخت نہیں، اور جب آپ نے جذبے کو پہچانا ہی نہیں تو آپ نہ اس سے کھیل سکتے ہیں، نہ اس پر قابو رکھ سکتے ہیں، نہ اسے نکھار سکتے ہیں، نہ اسے رفعت عطا کر سکتے ہیں۔ فراق، کرشن چندر اور پریم چند اردو ہی میں پیدا ہو سکتے ہیں کیونکہ ان کا تخلیقی ذہن اس لسانی فضا ہی کا زائیدہ اور پروردہ ہے جو ہندی، فارسی اور عربی الفاظ سے ہمکنار ہوئی ہے اور جو مختلف آوازوں کے سرگم سے گونجتی ہے۔ کرشن چندر کو اردو زبان سے محبت تھی کیونکہ وہ جانتے تھے کہ تخلیق کے حساس ترین لمحات میں یہ اس زبان کا میڈیم ہی ہے جو ان کے ذہنی ہیولوں کی تصویروں کا نگار خانہ بناتا ہے۔ رنگوں کو دھنک میں اور آوازوں کو سمفنی میں بدل دیتا ہے۔ اردو زبان کو کرشن چندر سے محبت ہے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ حسن شناس نظروں نے اس کے حسن کو بے نقاب کیا ہے اور الفاظ کو کچھ اس پیار سے چوما ہے کہ وہ ستاروں کی طرح چمک اٹھے ہیں۔ کہنے والوں نے کرشن چندر کو اردو افسانہ کا سب سے بڑا شاعر غلط نہیں کہا۔ اردو نثر پر بے پناہ عبور، اردو زبان کا خلاّقانہ استعمال، ایک پرکیف اور سحر آفریں اسلوب کی کرشمہ سازیاں، یہ وہ صفات ہیں جو کرشن چندر کے ہر قاری سے اپنا خراج وصول کرتی ہیں۔ ان کا اسلوب ان کی اچھی کہانیوں کا طاقتور عنصر ہے، لیکن ان کی کمزور کہانیوں کو طاقتور نہیں بناتا۔ گو یہ تصور کرنا بھی مشکل ہے کہ ان کے اسلوب کی عدم موجودگی میں ان کمزور کہانیوں کی اکتاہٹ اور بے کیفی کی کیا کیفیت ہوتی۔ شاعری میں تو زبان اور اسلوب سب کچھ ہے۔ ڈراما اور فکشن بہت کچھ ہوتے ہوئے بھی محض اسلوب کافی نہیں۔ افسانے میں عناصر افسانہ کی کمزوریوں کی تلافی زبان و اسلوب سے ممکن نہیں۔ نہ ہی افسانہ نگار کی انسان دوستی، عوام سے محبت اور اشتراکیت پر یقین کا مل فنی تکمیل کی کمی کو پر کر سکتا ہے۔ یہ اچھی اخلاقی صفات ہیں جن کی ہم قدر کرتے ہیں لیکن اس شرط کے ساتھ کہ اگر فن کار کا فن ناقص ہے تو وہ اپنی اخلاقی صفات کا بھی سلیقہ مندانہ استعمال نہیں کر سکتا۔ اسی اصول کی روشنی میں یہ دیکھنے کی کوشش کروں گا کہ کرشن چندر کی کون سی کہانیاں آج بھی میرے لیے حسن و معنی کا سرچشمہ ہیں اور کون سی کہانیوں سے میں غیر اطمینانی محسوس کرتا ہوں، اور کیوں؟

اختتام حسین لکھتے ہیں:

”دوسرا گروہ وہ ہے جو انسان دوستی، اشتراکیت، بہتر زندگی کے لیے جدوجہد کے

تصویرات سے خوف زدہ ہے اور خالص فن کا لبادہ اس لیے اوڑھے رہنا چاہتا ہے کہ اس کے جسم کے داغ دھبے چھپے رہیں اور اس کے ان حلیفوں اور حامیوں کے بھی جن کے دامن پر خون کے پھینٹے ہیں۔ اس طرح کرشن چندر کی انسان دوستی اور امن پسندی، حقیقت پسندی اور طنز نگاری بہت سے لوگوں کے لیے ناپسندیدہ بن جاتی ہے۔“ (شاعر کرشن چندر نمبر)

احتشام حسین کا ذکر ترقی پسند نقاد ہمیشہ تزک و احتشام سے کرتے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ احتشام صاحب کی تنقید اکثر و بیشتر ان صحافیانہ کرتبوں کا شکار رہی ہے جو اپنے مخالف کو بے نقط سنانے کے لیے حروف پر نقطوں کی تعداد دامن پر خون کے پھینٹے شمار کرنے کے بعد ہی طے کرتے ہیں۔ احتشام صاحب سے پوچھا جاسکتا ہے کہ جو شخص کرشن چندر کی انسان دوستی اور امن پسندی کی قدر کرتا ہو لیکن ان کی حقیقت پرستی اور طنز نگاری کو ناپسند کرتا ہو، یا جو یہ کہے کہ ان کی خام حقیقت نگاری ہی کی وجہ سے ان کی انسان دوستی بھی خام اور، الجلی اور بیمار نظر آتی ہے تو اسے وہ انسان دشمنوں اور خالص فن پرستوں کے کون سے طبقہ بتا دیں رکھیں گے۔ ایسے سوالوں کے ترقی پسندوں کے پاس کوئی جواب نہیں ہوتے لیکن میرے لیے یہ سوال بہت اہم ہے۔ کم از کم کرشن چندر کو سمجھنے کے لیے تو بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ فن میں اہمیت کون سی چیز کی ہے؟ انسان دوستی کی یا حقیقت نگاری کی؟ آپ کو تعجب ہو گا کہ کرشن چندر کی چند بہترین کہانیاں وہ ہیں جن میں بے لاگ حقیقت نگاری ان کی رومانیت اور جذباتی انسان دوستی کو مغلوب کرتی ہوئی ایک جھنجھلائے ہوئے نوجوان کی توانا کلبیت کے زہریلے طنز میں ڈوب کر زندگی کی مصوڑی کرتی ہے۔ یہی وہ کہانیاں ہیں جن کے چرچے ترقی پسند کم سے کم کرتے ہیں، کیونکہ ایڑی چوٹی کا زور لگانے کے باوجود ان کہانیوں کو میلانا تھی، منصوبہ بند اور ایسی ترقی پسند کہانیاں ثابت نہیں کیا جاسکتا جن کے ماتھے پر انسان دوستی کا ملک لگا ہوا ہو۔

جب کرشن چندر کسی غلیظ ہوٹل، غریب چاروں کی بستی، پل کے نیچے بستے ہوئے مفلوک الحال لوگ، پہاڑی گاؤں، محلہ، بازار، گلی اور کنبہ کی تصویر کشی کرتے ہیں، یا جب وہ کسی شوخ اور شریچے کی آنکھوں سے بیٹے ہوئے تجربات اور لمحات کی باز آفرینی کرتے ہیں، تو چونکہ ان کا نقطہ نظر ایک مصوڑے، ایک مسافر، ایک سادہ دُپر کار تماشائی کا نقطہ نظر ہوتا ہے، اس لیے وہ گرد و پیش کی زندگی کے بیان میں طنز، مزاح، کریم النفسی اور ہمدردی، کلبی جھنجھلاہٹ اور

رومانی جذباتیت مختصر یہ کہ مختلف جذباتی رویوں کے امتزاج سے کام لے سکتے ہیں۔ اس خصوصیت سے ان کی وہ کہانیاں محروم ہیں جو سیاسی اور اجتماعی نقطہ نظر سے لکھی گئی ہیں اور جن میں منہو بہ بندی کا شائیت پر غالب آگئی ہے اور وہ حقیقت کو آرٹ کی فریم کی بجائے نظریہ کی فریم میں قید کرنے کی کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اول الذکر کہانیوں میں چونکہ کرشن چندر کی نظر جذبات سے دھندلائی ہوئی نہیں، اس لیے ان کا اسلوب بھی قاری کو جذباتیت یا شاعرانہ کیفیات سے سرشار کرنے کی بجائے وہی کام کرتا ہے جو فکشن کے اچھے اسلوب کی صفت ہے، یعنی اسلوبی کہ وہ ہیں ان کی تصویر کشی کرنا۔ ان لمحات میں کرشن چندر کی عموماً کات منٹو اور بیدی سے مختلف نہیں ہوتیں۔ وہ زندگی کی بد صورتی، گندگی اور غلامت، ناگوار اور تلخ حقائق، انسانی فطرت کی نباشت سب کو ٹھہری ہوئی نظر سے دیکھتے ہیں اور ایک آدرش پسند رومانی ذہن کے غم و غصے کو ان کا طنز اپنے زہریلے حصاروں میں اس طرح تقارن رہتا ہے کہ قہقہہ زہر خند بنتا ہے جو آرٹ ہے ہے اور ہسٹرککل منسی نہیں بن پاتا جو نا ان آرٹ ہے۔ جذبات کو تابو میں رکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ زبان الجملی جذباتیت کا لیس دار ملغوبہ بنے کی بجائے لطیف فنائیت کی آنچ سے دھک اٹھتا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ یہ نظم و ضبط اور نظم اور نظم کا یہ حسین امتزاج، زندگی کو ہر رنگ اور ہر روپ میں دیکھنے والی یہ بے لوث نظر، اور طنز یہ حقیقت نگاری کا یہ دل نواز استعمال کرشن چندر کی چند ابتدائی کہانیوں میں نظر آتا ہے۔ ان کی بعد کی بھی وہی کہانیاں آئیں ہیں جو ان خصوصیات کی حامل ہیں۔ مثلاً ”محراب“، ”بھوت“، ”کالو بنگلی“، ”مہا لکشمی کا پل“ وغیرہ۔

لیکن جیسے جیسے وقت گزرتا گیا اور انسانوں سے اور انسانوں میں ان کی فن کارانہ دلچسپی اشتراکی ہو منزم کے خود آگاہ میلان میں بدل گئی تو کرشن چندر کو انسانی زندگی کی پہلو دار کا کسی میں اتنی دلچسپی نہ رہی اور ان کی حقیقت نگاری میلاناتی بن گئی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ پلاٹ کردار پر غالب آگیا، کیونکہ منہو بہ بند آرٹ کا قبضہ زور پلاٹ پر چلتا ہے آنا کردار پر نہیں چلتا حقیقت نگاری رومان اور رومان فکشن میں جذب ہو گیا جو فن کارانہ عجز ہے کیونکہ فن کاری کے لیے قابو مواد کو فارم میں ڈھالنے کا نام ہے۔ مواد کے بے اختیار بچھراؤ کا نام نہیں۔ ان کا اسلوب اب حقیقت کو بے نقاب کرنے کی بجائے قاری کے جذبات میں اشتعال پیدا کرنے کا کام کرنے لگا اور لفاظ، جذباتی اور خطیبانہ بنتا گیا۔ گرد و پیش میں سانس لینے والے آدمیوں کی بجائے ان کے افسانوں میں وہ آدمی حرکت کرتے نظر آئے جو صرف ان کے ذہن کی دنیا میں بستے تھے۔

فن کار جب حقیقت کی بجائے آدرش میں جینا شروع کرتا ہے تو اس کا فن ہمیں زندگی، انسان اور کائنات کے متعلق کوئی بصیرت افروز اور معنی خیز بات بتانے کی بجائے، شعریت میں اُلجھاتا ہے۔ جو جھوٹی نثر ہے، جذباتیت سے مغلوب کرتا ہے جو جھوٹا جذبہ ہے، آئیڈیولوجی میں جینے پر مجبور کرتا ہے جو بقول مارکس ہی کے جھوٹا شعور ہے۔ ایک معنی میں یہی ادب بیمار، ناشہ آور اور فراری ہے کہ ضمیر پر ضرب لگانے کی بجائے، انسان اور زندگی کے متعلق کھری کھری باتیں بتانے کی بجائے ہمیں نرم گرم خوابوں کی دنیا میں جھولے جھلاتا ہے، اور مرلییانہ رومانیت کے کرب رائگاں میں گرفتار کرتا ہے۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لیے ہمیں منٹو اور کرشن چندر کو تھوڑی دیر کے لیے پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھنا ہوگا۔ اپنی کتاب ”ترقی پسند ادب“ میں سردار جعفری منٹو پر بہت برہم ہیں، کیونکہ منٹو ان کے نزدیک کرشن چندر کے برعکس ایسی حقیقتوں کا بیان کرتا ہے جن کا زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ ثابت کرنے کے لیے کہ حقیقت نگاری اس وقت تک اچھی نہیں بنتی جب تک وہ زندگی کی حقیقت اور سچائی کا بیان نہ ہو، انھوں نے دو فرضی اور دو منٹو کی کہانیوں کے پلاٹ پیش کیے ہیں۔ میں اپنے مقصد کے لیے صرف ایک پلاٹ سے سروکار رکھوں گا۔ سردار جعفری لکھتے ہیں:

”یا ایک ایسی کہانی بھی لکھی جاسکتی ہے کہ جب میں اپنے گھر واپس آیا تو میری بیوی کے پاس دو لڑکیاں بیٹھی تھیں جو جنوبی افریقہ سے ہمارے گھر مہمان آئی تھیں چھوٹی بہن فالج کی وجہ سے اپنا بچ ہو گئی تھی اور اس کا بچے کا دھڑرہ گیا تھا۔ مجھے اور میری بیوی کو اس پر بہت ترس آیا۔ جب رات کو ہم دونوں سونے کے لیے بستر پر لیٹے تو میں نے اپنی ہمدردی کا اظہار کیا۔ میری بیوی نے بھی اپنی ہمدردی ظاہر کی اور کہا، ہائے اس بیچاری سے کون شادی کرے گا؟ میں نے کہا میں کر سکتا ہوں اس پر میری بیوی بولی، میں تمہیں گولی مار دوں گی۔“

یہ منٹو کی کہانی ”گولی“ کا پلاٹ ہے۔ سردار جعفری لکھتے ہیں:

”ان کا حقیقت نگاری سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے۔ ان میں حقیقت بے ہی نہیں۔ چند افراد اور چند واقعات کو زندگی اور سماج سے الگ کر کے کہانی اور کرداروں کے روپ میں پیش کر دیا گیا ہے۔ اس لیے ان سے نہ تو ہمارے علم میں کوئی اضافہ ہوتا ہے۔ اور نہ ہمارے جذبات اور احساسات میں کسی قسم کی پاکیزگی اور شرافت پیدا ہوتی ہے۔“

سردار جعفری کو کہانی میں کوئی معنی نظر نہیں آتے۔ مجھے نہ تو کہانیوں کو معنی پہنانے کا شوق ہے نہ میرے پاس اسطوری نقادوں کی طرح دوراز کا معانی پھوڑنے کا کوئی سانچا ہے۔ لیکن میں سوچتا ہوں کہ ایک خوبصورت اپناج لڑکی کے لیے ایک آدمی بے پناہ ہمدردی محسوس کرتا ہے۔ اس حد تک کہ وہ اس سے شادی کر لے کو بھی تیار ہے۔ اس کی بیوی کا جذبہ ہمدردی بھی سچا اور پرخلوص ہے۔ لیکن شوہر سے شادی کی بات سن کر وہ گولی مارنے کی بات کرتی ہے۔ نفسیات اور عورت کی نفسیات کا میرا مطالعہ صفر ہے، لیکن اتنی سی بات تو آپ کو کوئی بھی بتا سکتا ہے کہ اپنے مرد کو اپنے پاس رکھنے، اپنا بنائے رکھنے کی جبلت عورت میں بڑی طاقتور ہوتی ہے، اگر نہ ہو تو پیچھے، گھر، کنبہ سنبھالا نہ جاسکے۔ جہاں تک مرد کا تعلق ہے عورت سناجھے داری کا معاملہ پسند نہیں کرتی۔ وہ پورا مرد چاہتی ہے۔ اسی لیے عورت کی محبت مرد کی حوصلہ مندی، ترقی کو شش خدمت خلق حتیٰ کہ خدا کی محبت کی راہ میں بھی حائل ہوتی ہے۔ آشرم چلانے والوں اور ہاتھا ڈال دہانوں کو ترک تعلق کی تعلیم سب سے پہلے دی جاتی ہے، اور عورت انسانی تعلق کا کلیئس ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غزل میں عشق مجازی اور عشق حقیقی دونوں گڈ مڈ ہو گئے ہیں لیکن اگر آپ واقعی مومن شاعر کو عاشق زار سے الگ کرنا چاہیں تو صرف اتنا دیکھنے کی کوشش کیجیے کہ عاشق کی بائیں طرف رقیب اور دائیں طرف رازداں، اور کندھوں پر ناصح، اور دو گز کے فاصلے پر دربان ہے یا نہیں ان لوگوں کی موجودگی آپ کو بتائے گی کہ عاشق انسانی جذبات کی ان سطحوں پر جیتا ہے جو دوسرے انسانوں سے حیاتیاتی رشتے قائم کرنے سے پیدا ہوتے ہیں اور یہ صورت حال مجبوراً ازل سے روحانی رشتے قائم کرنے سے مختلف ہے۔ محبت POSSESSIVE ہوتی ہے جو خود غرضی سے مختلف چیز ہے۔ محبت کا جذبہ ہمدردی اور رحم کے جذبات تک کی حد بندی کرتا ہے، اسی لیے ان صفات کا مکمل ترین اظہار مرد کامل میں ملتا ہے جو عام انسانی ردابط سے بلند ہو جاتا ہے، اور عاشق مرد کامل نہیں ہوتا بلکہ رشک، حسد، پندار، اور آرزو مندی کی انسانی سطح پر جیتا ہے۔ فرائڈ نے ایمرز اور تھن کی جو پیکار بتائی ہے اس کی تصدیق اس بات سے ہوتی ہے کہ جدید تمدنی نظام خاندانی رشتوں کی رکاوٹوں کو آسانی سے برداشت نہیں کرتا۔ مشین سے مکمل وفاداری کے لیے مرد کو عورت اور گھر کے بندھنوں سے آزاد کرنا ضروری سمجھا گیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ منٹو اس افسانہ کے ذریعہ یہ بتانا چاہتا ہے کہ مرد تو اعلیٰ انسانی جذبات اور آدرشوں کو آسانی سے اپنا سکتا ہے، لیکن عورت کی دنیا SENTIMENTS کی نہیں بلکہ اندھی جبلتوں کی دنیا ہے جو زیادہ ارغی اور ٹھوس ہے۔ عورت

کی بے لوثی اور ایثار نفسی کی کوئی سمائیں نہیں لیکن یہ پودے بھی عشق و محبت کی زمین ہی سے پھوٹتے ہیں۔ اپنے شوہر اور بچوں کے لیے وہ فنا ہو جائے گی لیکن اگر طوفانی ندی یا جلتے مکان میں کسی کو بچانے کی خاطر مرد کو شش کرے گا تو عورت اس کا دامن پکڑ لے گی۔ عورت فطرتاً مرد کی طرح HEROIC نہیں ہے۔ منٹو کی یہی گولی مارنے والی عورت بیدی کے افسانہ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں مرد کو اپنانے کے لیے کیا کیا جتن کرتی ہے، وہ دیکھنے کے قابل ہے۔ منٹو اور بیدی دونوں کے یہاں عورت دھرتی کی مانند ہے جو جڑوں کو پکڑ لیتی ہے، ورنہ مرد کا کیا کہنا۔ خدا سے کمتر وجود بننے پر تو وہ رضا مند ہی نہیں ہوتا۔ میرا خیال ہے کہ منٹو کا افسانہ انسان اور انسانی فطرت کے بارے میں ہمیں کچھ نہ کچھ معنی خیز بات ضرور بتاتا ہے۔

اب کرشن چندر کا ایک افسانہ لیجیے۔ عنوان ہے، "ایک خوشبو اڑی اڑی سی" افسانہ خوبصورتی سے لکھا گیا ہے اور اس میں بعض ایسی سیمولیشن نہایت دلچسپ اور رومانی ڈرامائیت لیے ہوئے ہے، لیکن بہ حیثیت مجموعی افسانہ کمزور ہے، کمزور ہی نہیں انخطاطی ہے۔ یہ الفاظ میں جان بوجھ کر استعمال کر رہا ہوں تاکہ لوگوں کو پتہ چلے کہ فن کی دنیا میں صحت مند اور بیمار کے الفاظ کس قدر پر فریب ثابت ہوتے ہیں، جب ان کا استعمال فن پارے میں فن کار کا جو احساس جھلکتا ہے اس کا ناقدانہ تعین کیے بغیر کیا جانا ہے۔ افسانے میں ایک خوبصورت لیکن غریب لڑکی کی کہانی بیان ہوئی ہے جس کا باپ حسب معمول مر گیا ہے، ماں اپنا بچہ ہے، خالہ اندھی ہے اور دو چھوٹے چھوٹے بھائی ہیں اور یہ سب باتیں مصوّر غم کی حسب معمولیت کے

STOCK IN TRADE

ہیں۔ لڑکی خوشبو کی ایک دکان پر ملازمت کرتی ہے، اور اس کے حسن کا شہرہ چہار دانگ عالم میں پھیل جاتا ہے اور شہر کے بڑے بڑے رئیس موٹریں لیے اس کے حسن کی جھلک دیکھنے آتے ہیں۔ یہاں پر افسانہ پریوں کی کہانی معلوم ہوتا ہے اور بیانیہ حقیقت پسندی کے دائرہ سے نکل کر داستان طرازی کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے۔ ایک غریب لڑکا جو آفس میں کلرک ہے، لڑکی کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے اور کرشن چندر اس کے اظہار محبت اور جنون عشق کا بیان خوبصورت انداز میں کرتے ہیں اور اگر افسانہ دو دلوں کی محبت کی کہانی بن جاتا تو کم از کم ایک غنائیت سے جھلکتا ہوا کیف اور رومان جنم لینا جو غنیمت تھا۔ لیکن ایسا ادب برائے ادب لکھنا کریشن چندر پسند نہیں تھا۔ لہذا ادب برائے زندگی کے لیے غربت کے MOTIF سے کھیل کھیلا جاتا ہے۔ لڑکی سمجھتی ہے کہ لڑکا اسے اس لیے چاہ رہا ہے کہ وہ اسے اعلیٰ طبقے کی کوئی

بہت امیر لڑکی سمجھتا ہے۔ اگر اسے پتہ چل جائے کہ زرق برق لباس میں جو دکان کی مالکہ کا عطا کردہ ہے کیسی غربت سسکیاں بھرتی ہے تو شاید اس کی محبت بھی ختم ہو جائے یہ REASONING نہ تو منطقی ہے نہ نفسیاتی، نہ لڑکی کی ہے بلکہ جذباتی ہے اور کرشن چندر کی ہے اور افسانہ پر SUPERIMPOSE کی گئی ہے اور اسی لیے مصنوعی ہے۔ اپنی محبت کو نفرت میں بدلنے کے لیے لڑکی لڑکے کے سامنے ایک فوجی افسر سے نہایت شوخ اور بے باک باتیں کرتی ہے۔ یہ افسانہ کا ایک دلچسپ لیکن فلمی اور کمرشیل ٹائپ کا پروجیکشن ہے۔ سوال یہ ہے کہ اتنی ذہین، شوخ اور بے باک لڑکی جو فلٹیشن کا نامک کامیابی سے کھیل سکتی ہے، محبت کی بازی میں اپنے پتے میز پر کیوں نہیں پھیلا دیتی؟ اس کے بعد افسانے میں جو کچھ ہوتا ہے اس سے ہمارے چوتی کے اخبار اور ماروٹری سیٹھوں کی فلمیں بھری ہوئی ہیں۔ لڑکے کی شادی کہیں اور طے ہوتی ہے۔ وہ سہاگ رات کی خوشبو خریدنے آتا ہے۔ لڑکی اسے STONY HEART نام کی خوشبودیتی ہے۔ وہ گھر جاتی ہے اور گھر کے سب لوگ باہر گئے ہوتے ہیں۔ لڑکی نیند کی گولیاں کھا کر خودکشی کر لیتی ہے۔ لڑکے کو کسی نہ کسی طرح پتہ چل جاتا ہے کہ لڑکی اس سے محبت کرتی ہے۔ وہ دوڑتا بھاگتا اس کے گھر پہنچتا ہے، اور دیکھتا ہے کہ کمرہ میں لڑکی مردہ پڑی ہے اور STONY HEART کی خوشبو چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے۔ یہ میلوڈرامائیٹ ہے۔ اول تو یہ کہ کرشن چندر نے پلاٹ پر کرداروں کو قربان کر دیا اور دویم یہ کہ پلاٹ کی سنسنی خیزی پر حقیقت نگاری کو بھینٹ چڑھا دیا۔ ان اعمالِ حسنہ کا نتیجہ سوائے اس کے اور کیا نکلتا کہ ایک خوبصورت لڑکی کو بے موت مار کر قاری کو ایک ایسے غم و تردد اور اعصابی خلجان میں مبتلا کیا جائے جو بے معنی اور غیر ثمر آور ہے۔ ایسے بے سبب غم اور لا حاصل رنجیدگی میں فن کار اور قاری دونوں کی دلچسپی بیمار رومانیت کی نشانی ہے۔ ادب میں فارم کی اتنی بحثا بحثی اسی سبب سے تو ہے کہ فارم ایک صحیح قسم کا تاثر اور جذباتی ردِ عمل پیدا کرنے کا واحد ذریعہ ہے۔ المیہ کے فارم ہی میں تزکیہ جذبات کا انتظام ہوتا ہے اور اسی لیے المیہ غمناکی کی اس بلندی کو چھوٹا ہے جہاں شوریدہ سر جذبات ایک نیا توازن اور سکون پاتے ہیں۔ المیہ کا فارم ایک خاص قسم کے کردار اور عمل کا مطالبہ کرتا ہے۔ ان امور پر فن کار کی نظر نہ ہو تو کردار، کہانی اور جذباتی تفصا سب غارت ہو جاتے ہیں۔ کرشن چندر کو عورت، جوانی، جھیل کا پانی اور چاندنی رات ہی سے محبت نہیں بلکہ غربت سے بھی ایک منفی قسم کا عشق ہے۔ غربت ان کے لیے ایک سماجی مسئلہ نہیں رہا، بلکہ ایک فنی مسئلہ بن گیا ہے کہ

اگر اس کا تار نہ ہو تو محض فن کے پودے وہ کیسا بافت کریں گے۔ غربت غنیم کا قلعہ نہیں رہا کہ اس پر حملہ کیا جائے بلکہ وہ سرچشمہ تخلیق ہے جس میں ڈوبے بغیر ان سے کوئی چیز لکھی نہیں جاتی۔ افسانے میں یہ غربت نہیں جو لڑکی کو مار دیتی ہے بلکہ خود کرشن چندر ہیں جو جاوے جا غربت کے دیوتا پر زندگی کو بھینٹ چڑھاتے رہتے ہیں۔ منٹو اور کرشن چندر میں بنیادی فرق یہی ہے۔ وہ افسانہ لکھتے وقت ایک آدمی ہی رہتا ہے جب کہ کرشن چندر کچھ نہیں تو کم از کم آدھے گھنٹہ کے خدا بن جاتے ہیں۔ خداوندی دردِ سر ہے جب کہ فن کاری دردِ جگر۔ منٹو کی درد مندی زندگی اور کائنات کی پراسرار قوتوں کے سامنے انسانی بے بسی اور مجبوری کی زائیدہ ہے، جب کہ کرشن چندر کی درد مندی جذباتی ہے کیونکہ اس کی اساس کاروبارِ جہاں کو بدلنے کی رومانی خواب آفرینی اور آرزو مندی پر قائم ہے، اور انسانی حدود کا اندازہ کرنے سے قاصر ہے۔

کہیں آپ یہ نہ کہیں کہ میں کرشن چندر کے ایک کمزور افسانہ سے غلط نتائج اخذ کر رہا ہوں اس لیے آئیے ان کے ایک ایسے افسانے پر غور کریں جس کی شہرت کا تقارہ سمرقند و بخارا تک جتا ہے۔ ”پورے چاند کی رات“ میں کرشن چندر کے غنائی اسلوب نے وہ طلسمی فضا پیدا کی ہے کہ افسانے کے پرستاروں کو احساس تک نہیں ہو پاتا کہ یہ افسانہ بھی بیمار اور غیر انسانی افسانہ ہے۔ غیر انسانی اس معنی میں کہ بجائے اس کے کہ کردار اپنے اعمال کے نتائج زمان و مکان میں بھگتے اور اس طرح ایک ڈرامائی عمل کو بروئے کار لائے، افسانہ عمل کی قیمت پر لفظی اور غنائیت کا سودا کرتا ہے اور انسانی صورتِ حال کو غنائی اور ایک معنی میں ماورائی صورتِ حال میں بدل دیتا ہے۔ یہ افسانہ ایک نوجوان کی پہلی محبت کی دلفریب کہانی ہے۔ لیکن محبت بیج ہی میں ختم ہو جاتی ہے، اور وہ بھی بالکل فلمی انداز سے۔ نوجوان گھر لوٹتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کی حسین محبوبہ کسی اور ہی نوجوان سے ہنس ہنس کر باتیں کرتی اور نوالے کھلاتی ہے۔ نوجوان کچھ بھی کہے سنے بغیر چلا جاتا ہے۔ غصے بعد جب وہ دوبارہ جنتِ نشان کشمیر واپس آتا ہے تو بوڑھا ہو چکا ہوتا ہے اس کی بیوی ہے، بچے ہیں، بچوں کے بچے ہیں۔ اس کی اولین محبوبہ اسی پرانے گھر میں رہتی ہے وہ بھی بوڑھی ہو چکی ہے۔ اس کے بھی بچے ہیں اور بچوں کے بچے بھی۔ پھر بچے مٹتے ہیں تو اس راز سے پردہ اٹھتا ہے کہ جس نوجوان کو وہ نوالے کھلا رہی تھی وہ تو اس کا بھائی تھا۔ چھ سال تک انتظار کرنے کے بعد لڑکی نے شادی کر لی اور اب تو وہ گھر اور بچوں میں خوشی ہے۔ دو چاہنے والے بوڑھے ہو کر ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ ان کے بچوں کے بچے ایک

دوسرے کے ساتھ کھیلنے لگ جاتے ہیں۔ موجودہ لمحے کی خوشی میں پھلی غلطیوں اور دکھوں کو بھلا دیا جاتا ہے۔ کیا یہ شیکسپیر کے آخری ڈراموں کی RECONCILIATION کی تھیم ہے؟ کیا یہ مویا ساں کی REVELATION کی تھیم ہے جو بتائے کہ ایک چھوٹی سی غلطی زندگی کی رائگانی کا کیسا سبب بنتی ہے؟ کیا یہ وقت کی تھیم ہے جو تمام ناہمواریوں کو ہموار کر دیتا ہے اور زخموں کو مندل، اور اسی لیے آدمی سے لذتِ غم کے سرچشمے تک چھین لیتا ہے؟ کیا یہ بہتی محبت کی یادوں کی تھیم ہے؟ اپنی غلطی پریشمائی کی تھیم ہے، بیت گیا سو بیت گیا کی رومانی افسردگی کی تھیم ہے! میرا خیال ہے تھیم کی بحث ہی بیکار ہے کہ تھیم افسانوی عمل سے پیدا ہوتی ہے اور یہاں عمل نہیں محض شاعرانہ اور صوفیانہ باتیں ہیں جو نہ تو صورتِ حال کو منور کرتی ہیں نہ نفسیاتی اور جذباتی فضاؤں کو بے نقاب کرتی ہیں۔

”اور وہ چاند حیرت اور مسرت سے کہہ رہا تھا، انسان مر جاتے ہیں، لیکن زندگی نہیں مرتی۔ بہار ختم ہو جاتی ہے لیکن پھر دوسری بہار آ جاتی ہے۔ چھوٹی چھوٹی، بحثیں بھی ختم ہو جاتی ہیں، لیکن زندگی کی بڑی عظیم سچی محبت ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ تم دونوں پھلی بہار میں نہ تھے۔ یہ بہار تم نے دیکھی۔ اس سے اگلی بہار میں تم نہ ہو گے، لیکن زندگی بھی ہوگی، اور محبت بھی ہوگی، اور جوانی بھی ہوگی اور خوبصورتی بھی اور رعنائی اور معصومیت بھی۔“

یہ لفاظی ہے۔ ڈرامائی نظم تک ایسی لفاظی کو برداشت نہیں کر سکتی تو افسانہ کیسے کر سکے گا؟ یہ ٹکڑا مویا ساں کی اس عورت کے سامنے پڑھے جس نے جھوٹے موتیوں کے ہار کی خاطر اپنا پورا حُسن اور اپنی پوری جوانی تباہ کر دی۔ یہ ٹکڑا ایلینٹ کی نظم PORTRAIT OF A LADY اور جالس کے افسانہ A PAINFUL CASE کے ساتھ سنتی کر کے دیکھیے۔ یہ ٹکڑا ہر اس عورت اور مرد کے سامنے پڑھے۔ جنہیں اپنی غلطیوں کا خمیازہ بڑے عذابوں کی صورت میں ادا کرنا پڑتا ہے، اس وقت آپ کو معلوم ہو گا کہ ایک PARTICULAR کو GENERAL میں، ایک شخصی محبت کو محبت کے مطلق فلسفے میں مدغم کرنے کے نتائج کیا ہو سکتے ہیں۔ ویسے دیکھیے تو ابدی وقت کے تناظر میں چار روزہ حیات مستعار کی قیمت کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ جب فن کار ولیم بلیک اور راں بو کی طرح VISIONARY بنتا ہے تو آدمی کو تاریخ میں نہیں، ابدیت کے تناظر میں رکھ کر دیکھتا ہے اور حقیقت پسند فن کار کی طرح وہ عام انسانوں

کی روزمرہ کی معمولی زندگی سے اپنا تخلیقی مواد حاصل نہیں کرتا بلکہ اپنے زورِ تخیل سے ایک VISIONARY کائنات تخلیق کرتا ہے جس میں آدمی زمان و مکان کی بے کراہیوں میں ذات اور غیر ذات کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ وقت کی سیماؤں مردِ عارف کی ہتھیلی پر رکھناؤں کی طرح بکھری ہوتی ہیں اور وہ جانتا ہے کہ کسج سے چٹا کا فاصلہ زیادہ نہیں ہے لیکن بات وہ اس لڑکی سے نہیں کہتا جو حجلہ عروسی کی طرف ہوئے ہوئے قدم بڑھاتی ہے۔ وقت کیسا غاصب ہے اور محبت کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے اور عرصہ زندگی میں محبت کس طرح وقت کی گھات میں لگی رہتی ہے اور لمحہ وصال کیسے ازل گیر وابد تاب بن کر وقت پر ظفر یا ب ہوتا ہے؟ یہ ایک ایسی ہوش ربا داستان ہے جو شیکسپیر کے سائیت اور اس کے محبت کے المیوں، پردست کی نادلوں، جاسٹ اور چیخوف کی کہانیوں میں رنگارنگ طبع سے بیان ہوئی ہے۔ آدمی کا المیہ دیکھیے اور شاید یہی اس کا طریقہ ہے کہ وہ تو مرگ سوز محبت کا غم بھی جھیل جاتا ہے۔ لیکن اس غم کی ہولناکی اور ویراں سامانی کو گرفت میں لینے کے لیے بھی بڑا حوصلہ چاہیے جو شیکسپیر کے پاس تھا، موپاساں اور چیخوف کے پاس تھا۔ کرشن چندر کے پاس نہیں تھا۔ موپاساں ہوتا تو کہانی کو ایک ایسا تخریخز موڑ دیتا جہاں حال کے آئینے میں پورا ماضی ایک خالستر کا ڈبیر نظر آتا۔ چیخوف ہوتا تو قوتِ فرصت ہستی کا ایک ایسا افسردہ نغمہ جھیرتا جس کے شعلے میں ہماری سہل رجائیت اور متصوفانہ فلسفوں کے دلا سے بھسم ہو جاتے۔ وہ جوتا ایک راہوں میں مارے گئے، وہ جو گھروں میں پھونک دیے گئے اور بھٹیوں میں جلانے لگے، وہ سب کے سب انسان پر دستِ انساں کی ستم گری کے نوحہ گر ہیں۔ اُن کے زخموں کو شفقت سے سہلانے کے لیے شیکسپیر اور ایلٹ اور چیخوف کے مہربان ہاتھوں کی انگلیاں درکار ہیں کہ وہ مردِ عارف جو ایک بہار کے ختم ہونے اور دوسری کے آنے، ایک پھول کے ٹوٹنے اور دوسرے کے پیدا ہونے کی بات کرتا ہے وہ تاریخ کو ابدیت میں، انسان کو فطرت میں، اور ہیومنزم کو ابد الطبیعیات میں گم کرتا ہے۔ وہ اسرارِ خودی، پورے چاند کی رات، اور نئی دنیا کو سلام لکھ سکتا ہے، کنگ پیر، ورڈز ورتھ کی لوسی کی نظمیں، اینا کارے نینا اور DEATH OF A SALESMAN نہیں لکھ سکتا۔ اس افسانے کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ کرشن چندر تکنک کے چیلنج کو پورا، المرح قبول نہیں کرتے۔ اگر تکنک فن کار کو مجبور کرتی ہے کہ جس ڈرامائی صورت حال کا اسے سامنا ہے اس سے وہ آنکھیں چار کرے، تو اس سے پہلو تہی فن کارانہ بجز اور تکنک سے بے وفائی ہے۔ ریل گاڑی پٹری سے اتر جائے تو حادثہ ہے، منزل کی بجائے کسی دوسری سمت روانہ ہو جائے تو

غلط کاری ہے، لیکن پٹری پر چلتے چلتے ہوائی جہاز کی طرح اڑنے لگے تو آپ کیا کہیں گے کہ رشن چندر یہی کہتے ہیں۔ فنٹاسی ان کے یہاں ان تجربات کا بیان نہیں ہے جو حقیقت پسند افسانے کی دسترس سے باہر ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو مثلاً وہ اسی 'ایم فار سٹر کی CELESTIAL OMNI BUS کی مانند خالص فنٹاسی لکھتے جس کی اپنی ایک فن کارانہ عظمت ہے، لیکن کرشن چندر فنٹاسی کا استعمال ان حقائق کے بیان کے لیے کرتے ہیں جنہیں بیان کرنے کا بہترین طریقہ سماجی حقیقت نگاری کی جُزرس فطرت پسندی، یاد ستاویریت یا ڈرامائی یا غیر شخصی حقیقت نگاری کا طریقہ ہے۔ وہ سوفٹ یا ہکسلے یا جارج آر ویل کی طرح طنزیہ فنٹاسیز بھی لکھ سکتے تھے جو سماجی صورت حال کو بے نقاب کرنے کا نہایت مؤثر طریقہ ہے۔ لیکن کرشن چندر نے رومان، حقیقت نگاری، داستان طراری، حکایت نویسی، طنز و مزاح اور فنٹاسی کا ایسا ملغوبہ تراشا کہ وہ کسی بھی ایک طریقہ کار اور تکنیک کے ساتھ مکمل انصاف نہیں کر سکے۔ کسی ایک طریقہ کار کو نظم و ضبط سے نبھانے اور اس کے تخلیقی امکانات کھنگالنے میں فن کار کی کسوٹی ہے۔ حقیقت نگاری کرتے کرتے فن کار کی سانس پھول جائے تو فنٹاسی کا سہارا لینا یا جہاں ڈرامائی تضادم کے ذریعے ہی حقیقت کو بے نقاب کیا جاسکتا ہو وہاں غنائیت اور شعریت کی بیساکھیوں پر چلنا بجز فن کاری کی دلیل ہے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو پریم چند کرشن چندر سے بڑے فن کار نظر آئیں گے۔ پریم چند اپنی بات افسانوی لوازمات کو نظر انداز کر کے نہیں کہتے۔ پریم چند کے سامنے بھی اصلاحی مقاصد تھے لیکن جی الامکان ان کی کوشش سماجیاتی مواد کو فارم کے قابو میں رکھنے کی ہوتی ہے۔ ان کا آدرش واد بھی تقریر، شاعری اور انشائیہ کے ذریعے ظاہر نہیں ہوتا بلکہ کرداروں اور واقعات کے گھرسن سے پیدا شدہ چٹکاریوں کا روپ دھارن کرتا ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ وہ ایک نہیں بیسیوں ایسی کہانیاں ایجاد کر سکتے ہیں جن کے کردار اور عمل ان کے آدرش واد کا مثالیہ ہونے کے باوصف اپنی حقیقت پسندی برقرار رکھ سکتے ہیں۔ پریم چند کے افسانوں میں زبردست تنوع ہے لیکن وہ بنیادی طور پر افسانے ہی ہیں۔ ان کے برعکس کرشن چندر کے افسانے بظاہر تو رنگا رنگ نظر آتے ہیں لیکن لگ بھگ سب کی تعلیم غریبی اور امیری کے فرق اور تضادم کے ارد گرد ہی گھومتی ہے اور اس لیے ایک رنگی اور ایک آہنگی کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس تعلیم کی پیش کش کے لیے وہ مختلف طریقے اپناتے ہیں۔ کبھی افسانہ لکھتے ہیں، کبھی فنٹاسی، کبھی تمثیل، کبھی انشائیہ، کبھی طنزیہ حکایت، کبھی مزاحیہ خاکہ۔ بظاہر اس میں طریقہ کار اور ذائقہ کی بڑی رنگارنگی ہے۔ لیکن یہ رنگارنگی بھی پُر فریب ہے۔

سماجی مواد زندگی اور سرکش ہونے کی وجہ سے آسانی سے آرٹ کے فارم میں ڈھل نہیں پاتا۔
 کرشن چندر بھائے سخت گیر باپ کی مانند بچے کی تادیب کرنے کے اس کی ہر ضد پوری کرتے ہیں۔
 کبھی وہ آخر کار کرنے لگتے ہیں، کبھی طنز، کبھی کھلا پروپیگنڈا بچوں کی طرح وہ ہنستے ہیں اور
 روتے ہیں۔ سرمایہ دار کے کردار کو وہ کارٹون بنا دیتے ہیں اور مزدور کے کردار کو فرشتہ۔ کبھی
 داستان طرازی کرنے لگتے ہیں اور حقیقت پسند افسانہ پریوں کی کہانی بن جاتا ہے۔ کبھی
 پریوں کی کہانی سناتے سناتے غریبی اور امیری کی تقسیم کا آلاپ شروع کر دیتے ہیں اور ایسی
 تان اڑاتے ہیں جو نغمہ سے ہم آہنگ نہیں۔ وہ صورت حال کو DESCRIBE نہیں کر سکتے تو
 اپنی شاعرانہ زبان میں NARRATE کرنا شروع کر دیتے ہیں اور ان کا بیانیہ جزئیات اور تفصیلات
 سے وفاداری نہیں برتتا بلکہ داستان طرازیوں کے بیانیہ کے مانند مبالغہ آمیز صفات کا استعمال
 کرنے لگتا ہے۔ ایک لڑکی کے ہزاروں مداح پیدا کرنا اور چشم زدن میں کروڑوں کالین دین
 کر ڈالنا ان کے دائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ ان کے یہاں نفسیاتی شرف بینی کا نام و نشان نہیں۔
 وہ انسان کے اندرون سے بالکل واقف نہیں۔ آدمیوں کو اتنا بھی نہیں پہچانتے جتنا کہ نذیر احمد
 اور مرزا رُسو جانتے تھے۔ آدمی ایک سٹا ہو صحر اور پھیلا ہوا ذرہ ہے یہ بات ان کے لیے اور
 ایک معنی میں تمام ترقی پسندوں کے لیے محض شاعری تھی کہ سمٹنے اور پھیلنے کا پورا عمل ان
 کے لیے مزدور کے پکے ہوئے پیٹ اور سرمایہ دار کی پھولی ہوئی ٹوند پر آکر ختم ہو جاتا تھا۔
 آدمی کا یہ تصور بربریت کو جنم دیتا ہے اور کرشن چندر کا پورا آرٹ بربریت کا شکار ہو گیا ہے
 کیونکہ وہ آدمی کو آدمی کے طور پر دیکھنے کی پوری صلاحیت کھو بیٹھے ہیں۔ ان کا ادب سماجی
 احتجاج اور غیظ و غضب کا ادب ہے اور یہ وہ جذباتی رویہ ہے جس پر قابو نہ رکھا جائے تو آدمی
 جذباتیت، تھیٹریکلزم، میلو ڈراما، کیری کیچر، پروپیگنڈا، صحافت، اور جاہل عوام کو خوش کرنے
 والے شو و نزم، اور سستے رومانوں کے کمرشیلزم کا شکار ہو جاتا ہے۔ ان طریقوں کا ادب
 کے ساتھ دو کا بھی واسطہ نہیں۔ یہ ادب کی ضد اور کلچر پر بربریت کا حملہ ہے۔ جس آدمی کے
 خون میں یہ جراثیم سرایت کر گئے ہوں اس سے اعلیٰ ادب کی توقع ایسی ہی ہے جیسی کہ لیکومیا
 کے مریض سے یہ امید کہ وہ سرخ خون پیدا کرے گا۔ اسی لیے کرشن چندر کو سمجھنے کے لیے نہ تو
 ہم ان کا مقابلہ بالزاک اور ٹالسٹائی جیسے حقیقت پسندوں سے کر سکتے ہیں، نہ سماجی
 احتجاج کے ادیب گورکی، داس، یلیوز، ڈرایزر، فیئر، اور سٹائن بک سے۔ وہ اردو ادب کا

ایک ایسا ہی فینو مینا ہیں جیسا کہ انیسویں صدی میں فرانس میں یوجین سیو EUGENE SUE کی شکل میں نمودار ہوا تھا۔ اخباروں میں اپنی سیریلائیڈ ناولوں کے ذریعے اس نے امیری اور غریبی کے مسئلہ کو کرشن چندر ہی کی مانند جذباتی اور میلو ڈرامائی انداز میں پیش کیا تھا۔ اس کے وہاں بھی وہ تمام خامیاں ہیں جو کرشن چندر کے یہاں نظر آتی ہیں اور وہ اس خوبی سے بھی محروم ہے جو کرشن چندر کا طرہ امتیاز ہے یعنی اسلوب کی دل نوازی۔ اس کے یہاں ایک خوبی ہے جس سے اگر کرشن چندر محروم نہ رہتے تو شاید ان کے افسانوں کا رنگ دوسرا ہوتا، اور وہ ہے دستاویزیت میں دستاویزیت کے حدود اور کمزوریوں سے واقف ہوں لیکن یہ بھی جانتا ہوں کہ ایک زہر دوسرے کے لیے امرت ثابت ہو سکتا ہے۔ اگر کرشن چندر جیب میں ڈائری رکھ کر مزدور بستیوں میں گھومتے رہتے تو شاید ان کا فلک سیرتخیل زیادہ ارضی اور حقیقت پسندانہ بنتا۔ غلیظ جھونپڑیوں میں جو کہانیاں جنم لیتی ہیں ان کے ہوتے ہوئے انھیں تھیٹر بیکلزم کے سہاروں کی ضرورت نہ ہوتی۔ ایک زمانے میں فرانس میں یوجین سیو کی نادلیں بھی اتنی ہی مقبول تھیں جتنی کہ کرشن چندر کی ہیں، خصوصاً غریب اور مزدور طبقے میں۔ یوجین سیو پر ادبی اعتبار سے جو سب سے سخت اور کڑی تنقید کی جاتی ہے وہ یہی ہے کہ سماجی احتجاج کا ادب اس نے جس طریقے سے لکھا وہ اتنا غیر ادبی، غیر فنی اور عامیانہ تھا کہ فرانسیسی ادب میں ڈکنس DICKENS کے پیدا ہونے کے تمام امکانات ختم ہو گئے۔ لگ بھگ یہی بات ہم کرشن چندر کے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ اردو میں گورکھ شلو خوف، ڈکنس، ڈرائیو اور سٹائن بک کو پیدا ہونے کے لیے برسہا برس چاہئیں۔ صحافتی اور کمرشیل آرٹ کی کیمیکل کھاد نے اس زمین کو تباہ کر دیا ہے جس پر کسی زمانہ میں پریم چند کے سماجی افسانوں کی پھلواری اہلہار ہی تھی۔

خود ترقی پسند نقادوں کو کرشن چندر کی اس کمزوری کا تھوڑا بہت احساس رہا ہے۔

چنانچہ سردار جعفری لکھتے ہیں:

”لیکن کرشن چندر کی ایک خامی یہ رہی ہے کہ اس نے تخیل سے زیادہ کام لیا ہے حقیقت کی چھان بین میں تھوڑی بہت غفلت برتی ہے، جس کی وجہ سے بعض تفصیلات میں حقیقت مجروح ہو جاتی ہے، اور کردار نگاری میں خامی رہ جاتی ہے، اور وہ علامتوں کے گرد کہانی کا تانا بانا تیار کرنے لگتا ہے۔“

اس غیر اطمینانی کی طرف احتشام حسین کے ان جملوں میں بھی اشارہ ملتا ہے:

”ایک کوشکایت ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں مارکسزم اور کمیونزم کے نظریات پیش نہیں کیے۔ طبقاتی کشمکش ہی کو اپنے افسانوں کی بنیاد بنایا۔ ترقی پسندی کا نام لے کر رومانیت کی اشاعت کی۔“

اختتام حسین اس شکایت کو درست نہیں سمجھتے۔ میرا خیال ہے یہ شکایت درست ہے۔ لیکن ستم ظریفی دیکھیے کہ ترقی پسند نقادوں نے ادب کا جو نظریہ پیش کیا تھا اس کے تحت ادب کی تخلیق ممکن تھی ہی نہیں، صرف پروپیگنڈا لکھا جاسکتا تھا۔ پروپیگنڈے کو دلچسپ بنانے کے لیے پروپیگنڈسٹ ادبی طریقہ کار کا ناجائز استعمال کرتا ہے، بالکل اسی طرح جس طرح کرشیل آرٹ ہائی آرٹ کے مہتمم بالشان موضوعات اور اسالیب کو اڑاتا ہے اور انھیں بازاری اور علیانہ طریقے پر پیش کرتا ہے۔ ترقی پسند نقادوں کو جو اعتراض ہے وہ اسی ادبی رنگ آمیزی پر ہے ورنہ ان کے پاس نہ تو سماجی احتجاج کے ادب کا کوئی اعلیٰ تصور موجود تھا، نہ حقیقت نگاری کا۔ وجہ یہ تھی کہ سماجی احتجاج کا ادب تو جمہوری ممالک میں ہی لکھا جاتا تھا کیونکہ اشتراکی ممالک میں ایسے ادب کی موجودگی کا مطلب تھا کہ اشتراکی سماج وہ جنتِ ارمنی نہیں جس میں فساد و فغاں کے مواقع پیدا ہی نہ ہوتے ہوں۔ اشتراکی ممالک کا ادب کنفورمزم کا ادب تھا جو ہمارے کام کا نہ رہا تھا، جمہوری ممالک کا ادب بغاوت اور احتجاج کا ادب تھا لیکن ترقی پسندوں کو اس میں اس لیے دلچسپی نہیں تھی کہ یہ بغاوت اور احتجاج اتنی پہلودار تھی کہ بطور سیاسی پروپیگنڈے کے اس کا استعمال ممکن نہیں تھا۔ امریکہ، یورپ اور انگلینڈ کے مارکسی اور غیر مارکسی دونوں قسم کے پروتارین ادب سے ترقی پسند نقادوں کی عدم آگہی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ اپنے نظریات کو کھٹوس ادبی تجربات پر قائم کرنا نہیں چاہتے تھے بلکہ محض نظریہ کے زور پر ایسا ادب لکھوانا چاہتے تھے جو ادب بھی ہو اور پروپیگنڈا بھی۔ یہ تنقید کا عمل معکوس ہے کہ تنقید جو کچھ لکھا جاتا ہے اس کا تمجید اور محاسبہ ہوتی ہے۔ کیا لکھا جانا چاہیے اس کا منصوبہ نہیں کہ منصوبہ بندی پروپیگنڈے کا طریقہ کار ہے۔ ترقی پسند نقادوں نے ایسی فضا پیدا کی تھی جس میں کرشن چندر، ہند زنا تھ اور عصمت ہی پنپ سکتے تھے۔ منٹو اور بیدی جیسے لوگ رسیاں ترڑا کر بھاگنے پر مجبور تھے۔ پھر ان نقادوں میں جتنے لوگ تھے سب معمولی ذہن اور محدود مطالعے کے لوگ تھے۔ کوئی شاتو بریاں، شلر، اور آرنلڈ نہیں۔ سیاست نے ایسا پالا مارا تھا کہ ان نقادوں کی ادبی سوجھ بوجھ شل ہو کر رہ گئی تھی۔ کسی بھی فن کار پر عصری نقادوں کے ایسے

گہرے اثرات کی مثال تاریخ ادب میں ملنا دشوار ہے۔ جید نقادوں کی موجودگی میں بھی فن کار اپنی راہ آپ بناتا ہے کہ اسے قدرت کی طرف سے وہ فکر و نظر عطا ہوتی ہے جو اندھیرے میں اپنی راہ آپ پیدا کرتی ہے اور دوسروں کی شمع ہدایت کی مستعار روشنی میں حقائق کا تماشا نہیں کرتی۔ منٹو کو دیکھیے کہ اس کی کسی تحریر میں نظریہ، تحریک اور نقاد کا حوالہ تک نہیں۔ اپنی بصارت پر یہ اعتماد نہ ہو تو فن کار اپنی تخلیقی ضرورتوں کے تحت اپنے فن کو موڑ تک نہیں دے سکتا اور ہمیشہ دوسروں کی سیاسی ضرورتوں کو پورا کرنے کی خاطر اپنے فن سے بے وفائی کرتا رہتا ہے۔ سردار جعفری کو کرشن چندر سے شکایت تو ضرور ہے کہ وہ تخیل سے زیادہ کام لیتے ہیں، لیکن خود ان کے پاس حقیقت نگاری کا کوئی ایسا تصور نہیں جو مشرق و مغرب کے حقیقت پسند ادب کے تاریخی مطالعے کا نتیجہ ہو۔ ان کا حقیقت نگاری کا تصور بھی میلانا ہی ہے جو اشتراکی حقیقت نگاری کی مانند صرف پروپیگنڈا لکھوا سکتا ہے، ادب نہیں، اور صرف کرشن چندر ہی پیدا کر سکتا ہے، بالزاک اور ڈکنس نہیں۔ سردار جعفری لکھتے ہیں :

”وہ جن کے یہاں سماجی تبدیلی کی خواہش نہیں ابھرتی تھی اس دلیل کا سہارا لینے لگے ہیں کہ سماجی تبدیلی کی خواہش کا اظہار کرنا پروپیگنڈا ہے جو ادب کو کمزور کرتا ہے، اور ادیب کو جانب دار بنادیتا ہے۔ اس کی جانب داری جتنی پوشیدہ رہے اتنا ہی اچھا ہے۔ اس منطق کے مطابق صرف حقیقت کی تصویر کشی کافی ہے۔ اس دلیل کی کمزوری یہ ہے کہ یہ نیم حقیقت کے نظریے کی حامی ہے۔ یہ صرف تاریک اور غمناک پہلوؤں کی عکاسی کر سکتی ہے، اندھیرے میں روشنی کی کرن کو نہیں دیکھ سکتی۔ اگر آرٹ کا کام صرف حقیقت کی تصویر کشی کرنا ہے تو پھر اس کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہ جاتی، کیونکہ حقیقت موجود ہے اور اپنی تصویر کشی کی محتاج نہیں۔“

سردار جعفری کی بات درست ہے کہ حقیقت موجود ہے اور اپنی تصویر کشی کی محتاج نہیں۔ اسی

لیے بڑا فن کار ان موضوعات پر نہیں لکھتا جن کا علم ہمیں اخبارات کے ذریعہ ہوتا رہتا ہے۔ وہ انہی حقائق کے بارے میں لکھتا ہے جنہیں صرف فن کارانہ تخیل بے نقاب کرنے اور معنی خیز بنانے کا حامل ہو۔ اسی لیے حقیقت نگاری یو جین سیدو، گنکورت اور ٹسمین کی دستاویزیت اور انسانی فطرت کے تاریک گوشوں میں مریضانہ دلچسپی کی جدوجہد سے باہر نکل کر ٹالسٹائی، دستو و سکی، ڈکنس اور جارج ایلیٹ کے یہاں کمال پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہے، اور یہ لوگ سامنے کی حقیقتوں

کامیاب نہیں کرتے بلکہ زندگی کی تفسیر کے لیے اپنی حقیقت آپ ایجاد کرتے ہیں جو خود اتنی پختی، اور یقین آفریں ہوتی ہے کہ دستاویزی VERISIMILITUDE کی اسفل صحافتی سطح سے بلند ہو جاتی ہے۔ فوٹو گرافک حقیقت نگاری بھی معمولی درجے کے پروتھارین ادیبوں کا طریقہ کار رہا ہے اور کوئی فن کار محض اس زور پر بڑا فن کار نہیں بن سکا۔ منٹو اور نلا بیر اور موپاساں کی غیر جانب داری کو شیکسپیر کی غیر جانب داری ہی کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے کہ ڈرامائی بیانیہ کی یہ تکنیک ڈرامے ہی کا عطیہ ہے اور غیر شخصی آرٹ کے تصور کی توسیع ہے اور اسے اس غیر جانب داری کے تصور سے کچھ لینا دینا نہیں جو مجرموں کے ہاتھوں لڑکیوں کا RAPE کراتی ہے اور کھڑی تماشا دیکھتی ہے۔ ترقی پسند نقاد اعلیٰ ادبی طریقہ کار کو کنڈیم کرنے کے لیے ہمیشہ سستے سنسنی خیز لڑچکر سے مثالیں دیتے ہیں۔ بعینہ اسی طرح جس طرح کلاسیکی اردو شاعری کو کنڈیم کرنے کے لیے اختر حسین رائے پوری بستر کو جھاڑا چاہیے والی شاعری سے مثالیں مستعار لیتے ہیں۔ اگر ترقی پسند نقاد عالمی ادب کا مطالعہ کرتے تو انھیں پتہ چلتا کہ پروتھاری ناول زولا کے فطرت پسند ناول ہی کے مانند ماحول اور وراثت کے جبر کا اسیر رہا ہے اور حقیقت نگاری اسی لیے فطرت نگاری سے مختلف ہے اور بہتر ادبی طریقہ کار ہے کہ وہ فرد کی قوت ارادی کا اعتراف کرتی ہے اور فرد کو ماحول کے جبر سے آزاد کراتی ہے۔ بورژوا سماج نے جو انفرادیت پسند ہیر و پیدا کیا تھا، ناول اسی کے کارناموں اور جذباتی مسائل کے بیان کے لیے وجود میں آیا۔ لیکن ترقی پسندوں کو انفرادیت پسندی سے چڑ ہے۔ افسانہ اور ناول اجتماعی معاشرہ میں پنپ نہیں سکتا کیونکہ یہ فارم قبائلی ذہنیت کی ترجمانی کے معمل نہیں ہو سکتے، وجہ یہ ہے کہ ناول پہلو دار اور پیچیدہ آدمی کے پیچیدہ تجربات کا بیان کرتا ہے اور اجتماعی ذہنیت قبائلی ذہنیت ہی کی مانند سادہ لوح ہوتی ہے۔ اور فوک آرٹ کے سیدھے سادے فارم کا مطالبہ کرتی ہے۔ لوک گیت، لوک کہتا اور لوک ناٹک جس آسانی سے ترقی پسند خیالات کو جذب کر سکتے ہیں اور ریاستی پروپیگنڈے کے کام آسکتے ہیں، ہائی آرٹ کے فارم نہیں آسکتے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو کرشن چندر کا ادب اس تمام سوفسطائیت کا انکار ہے جو انسانی ذہن کے صدیوں کے ارتقا کا نتیجہ ہے اور اس سادہ لوحی کی طرف رجعت ہے جو سیاہ سفید کی تقسیم اور اس کے بیان کے لیے اخلاقی تمثیل سے آگے دیکھ ہی نہیں سکتی شیکسپیر، بالزاک، فلاویر ٹالسٹائی، اور دستوویسکی یہ وہ نام ہیں جو انسان کے تخلیقی ذہن کے ارفع ترین مقلات

کی نشاندہی کرتے ہیں، اور انہوں نے جو کچھ حاصل کیا ہے اسے نظر انداز کر کے نہیں بلکہ دامن میں سمیٹ کر ہی انسان کی تہذیبی زندگی کا قافلہ آگے بڑھ سکتا ہے۔ ترقی پسندوں نے ایسا نہیں کیا۔ ہائی آرٹ کی قیمت پر انہوں نے پلیمین PLEBEIAN آرٹ کو سینے سے لگایا۔ پروپگنڈا کمپلیمز، اور سادہ لوح اخلاق پسندوں کی حکایت کے سوا ان کے ہاتھ کیا آیا۔ یہ اشتراکی ادب کا ایسا عبرت ناک انخطاط تھا کہ لوگوں نے اشتراکیت کے حوالے سے ادب کی بات تک کرنا پھوڑ دیا۔ اندھیرے میں روشنی کی کرن دیکھنے کا ترقی پسندوں کو بہت شوق ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ جبر کا شکار ہونا کون سی حقیقت نگاری ہے؟ پر دلتارین یا ڈکنسن؟ ایک کرشن چندر کی وہ عورت ہے جو خوبصورت ہے اور جس کا انجام فلمی ڈائرکٹر کی خواب کا ہے۔ ایک منٹو کی وہ عورت جو چمٹھڑے حال فٹ پاتھ پر پڑی رہتی ہے۔ مورفیا کے انجکشن لیتی ہے، لیکن ہر مہینے اپنی بیٹی کو پیسے بھیجتی رہتی ہے۔ اندھیرے میں روشنی کی کرن کہاں ہے؟ وہیں جہاں آدمی اپنی خودی، اپنی مامت، اپنی بنیادی انسانیت کو ماحول کے جبر کے باوجود برقرار رکھنے میں کامیاب ہوا ہے۔ کرشن چندر کی کہانی ایک غریب عورت کی نہیں بلکہ ایک لالچی عورت کی کہانی بن جاتی ہے، جب کہ منٹو کی عورت چونکہ لالچی نہیں، بے لوث ہے اسی سبب سے غیر معمولی بن جاتی ہے۔ کرشن چندر معمولی آدمیوں کو معمولی رکھتے ہوئے انہیں غیر معمولی بنانا چاہتے ہیں۔ سوائے GLORIFY کرنے پمپ سے ہوا بھرنے، الفاظ کی موجوں پر انہیں غباروں کی طرح اڑانے کے ان کے پاس کوئی اور طریقہ نہیں رہتا۔ جب کہ منٹو معمولی آدمی میں غیر معمولی صفت ڈھونڈ نکالتا ہے، اور جوہر میں کنول کے کھلنے کا منظر پیش کرتا ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ جنہیں ہم راکھ کا ڈھیر سمجھتے تھے ان میں بھی دبی ہوئی چنگاریاں نکلیں، جب کہ کرشن چندر کی انگیٹھی میں انگاروں کا نام و نشان نہیں، محض نظریہ کا سرخ بلب ہے جو شعلوں کا القباس پیدا کرتا ہے۔

سردار جعفری لکھتے ہیں :

”آپ چاہے جتنے خوبصورت الفاظ استعمال کریں، جتنے مترنم فقرے اور مصرعے لکھیں، چاہے جتنی تراش و خراش کے ساتھ عبارت آرائی کریں، وہ اس وقت تک دل پر اثر نہیں کرے گی جب تک کسی حقیقت اور سچائی کی ترجمان نہ ہو“

میں پوچھتا ہوں یہ جملے کس پر صادق آتے ہیں، کرشن چندر پر یا منٹو پر؟

اسلوب شخصیت کا آئینہ ہے اور دنیا کے افسانہ میں افسانہ نگار کے PERSONA کی

بڑی اہمیت ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو کرشن چندر کا اسلوب ہی کرشن چندر ہیں اور یہی

ان کی کمزوری ہے۔ اپنے اسلوب کے ذریعہ کرشن چندر افسانے پر اس قدر چھائے رہتے ہیں کہ افسانہ اپنے قوتِ نمونہ سے پھل پھول سکنے کی استعداد ہی پیدا نہیں کر پاتا۔ ان کے افسانوں میں کہانی، کردار، واقعات اور مبالغہ کی کوئی اہمیت نہیں حالانکہ یہی وہ عناصر ہیں جن کے ظہور ترتیب سے افسانہ وجود میں آتا ہے۔ کرشن چندر کی کہانی کمزور ہوتی ہے اور اسے دلچسپ بنانے کے لیے وہ پلاٹ کو ایسے موڑ دیتے ہیں کہ کہانی پر کردار قربان ہو جاتے ہیں اور بقیہ غارت ہو جاتی ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ بات کوئی بھی ہو چونکہ وہ بیان کر رہے ہیں اس لیے رنگ جمادے گی۔ بنیادی پر یہ رویہ ہی غلط ہے۔ افسانہ نگار کے تخیل کے جوہر کہانی کی ایجاد، کردار کی پیش کش، واقعات کی ڈرامائیت کے ادراک اور بقیہ کو ابھارنے میں کھلتے ہیں۔ یہی نہیں محض زورِ بیان پر آدمی کتنے معرکے سر کر لے گا۔ زورِ بیان پر تو شاعروں کی شاعری تک نہیں چلتی۔ ویسے آپ دیکھیں تو ڈرامائیڈن کی ہیر و ٹک مڑ بھبھکی کے زورِ بیان میں کسے کلام ہو سکتا ہے، لیکن ڈرامائیڈن کا مقابلہ ذرا مالروڈ سے کیجیے کہ وہ بھی زورِ بیان میں کسی سے کم نہیں۔ لیکن مالروڈ کا نام ڈرامائیڈن کے ساتھ نہیں شیکسپیر کے ساتھ لیا جاتا ہے اور یہ محض زورِ بیان کی وجہ سے نہیں بلکہ چند دوسری ڈرامائی صفات کی وجہ سے ہے جن سے ڈرامائیڈن محروم تھا۔ تملنک، فارم، کردار نگاری، واقعہ نگاری پر افسانہ نگار کو عبور نہ ہو تو افسانہ نگار سے وہ مقاصد تک حاصل نہیں ہوتے جن کے حصول کے لیے ان فنی لوازمات سے اس نے چشم پوشی کی تھی۔ گجراتی میں محبوبیر چند میگھانی ایک ایسے ادیب تھے جن کا زمین سے گہرا رشتہ تھا اور جو سوراشر کے لوگ گیتوں کی فنپادوں میں سانس لیتے تھے اور ہرنائی اور جاتی کی زندگی سے واقف تھے۔ ہائی آرٹ کی طرف ان کا رویہ بھی بہت ہمدردانہ نہیں تھا۔ گاؤں کی زندگی، شہر کی زندگی، سیدھی سادھی عورت، پڑھی لکھی عورت، مالدار آدمی، غریب آدمی، یہ تھیں وہ سیدھی سادھی انقیسات جن سے ان کا سیدھا سادا ذہن بلند نہیں ہو سکا۔ اپنی ناوایوں اور کہانیوں کے ذریعہ انھوں نے اپنے ذہنی تعصبات کو پالنے پوسنے ہی کا کام کیا۔ یہ سیدھے سادے دیہاتی لوگ ہیں جو نیک ہوتے ہیں۔ شہر کے پڑھے لکھے لوگ تو بُرائیوں کا ڈھیر ہوتے ہیں۔ کرشن چندر کے ”آخری بس“ کی مانند یہ تو مزدور ہی ہوتا ہے جو اپنی جگہ دوسرے کو پیش کرنے کا شریفانہ کام کرتا ہے۔ دوسرے تو کم ظرف اور کمینہ صفت ہوتے ہیں۔ اپنی تمام ارضیت اور زندگی کے دُور کے باد صاف میگھانی کے افسانوں اور ناوایوں کا بھی وہی حشر ہوا جو کرشن چندر کی تعنیفات کا ہونے والا ہے۔ آرٹ کی کاری جب محض زندگی کے زور پر نہیں چلتی تو زبان کے

زور پر کیا چلے گی۔ اور حقیقت تو یہ ہے کہ زبان کا لطیف ترین خلقاتناہ استعمال بھی وہیں ہوتا ہے جہاں وہ انسانی ذہن کی نازک ترین کیفیتوں اور احساس کی مہین ترین لرزشوں کو ضبط قلم کرتی ہے۔ ذرا انتھونی پاویل کی MUSIC OF TIME کو پڑھیے اور سوچیے کہ کیا شیلی کے شاعرانہ تخیل نے بھی ایسی مہین فضاؤں میں پرواز کی تھی۔ ایلٹ نے شیلی کے اسلوب کے بارے میں بتایا ہے کہ وہ اتنا RAREFIED ہے کہ BEAUTITUDE کے بیان کے لیے اس سے بہتر اسلوب کا تصور ممکن نہیں۔ کرشن چندر کا اسلوب بھی اس مقام کو چھوتا ہے۔ وہ چاہتے تو ہر مہین اور انتھونی پاویل اور آندرے ژید کے غنائی ناولوں کی مانند کوئی شاہکار تخلیق کرتے۔ لیکن اس کے لیے ضروری تھا کہ ان کا تخیل اور احساس اس صحافتی جوہر سے باہر نکلتا جو ترقی پسندی کے غیر فنی اور غیر ادبی تصورات کا زائیدہ تھا، لیکن انھیں فن کار سے زیادہ محسن انسانیت کا رول پسند آیا۔ لیکن اس کی انھیں بھاری قیمت چکانا پڑی۔ موقع پرستوں کے سنہری گھوڑے PEGASUS سے سماجیات کے چکرے کھینچوانے کا کام لیا۔ ایک سرجن جو دل کا نازک آپریشن کر سکتا ہے اس سے سنڈ اس کی صفائی کا کام لے کر خوش ہونے والوں کی دنیا میں کوئی کمی نہیں ہے، کیونکہ جنتا کی دوستی والا بعل تھیلا آدرش داد جس چیز کو دیکھ کر سب سے زیادہ چراغ پا ہوتا ہے وہ ہاتھی دانت کا مینار ہے۔ اس تخیل کو جو فلک سیر ہے، اس نظر کو جو ستارہ شناس ہے، اس فکر کو جو عارف اسرار ہے، اور ان انگلیوں کو جو حیات بخش اور زندگی افروز ہیں، وہ عام آدمی کی سطح پر کھینچ لانا چاہتا ہے کیونکہ عام آدمی کی جو ستھ اس نے ایجاد کی ہے، اس کی روشنی میں ہر وہ شخص جو عام نہیں ہے عوام کا دشمن ہے۔ فن کاروں کو ایک عام شہری اور ٹریڈ یونین ورکر کی سطح پر لانے والی اس ذہنیت نے اپنے وقت کے حساس ترین دماغوں کے ساتھ جو سلوک کیا ہے اس کی ہولناک داستان اشتراکی ملکوں کی ادبی تاریخ پر پھیلی ہوئی ہے۔ ایسی فضا میں کلچر بانجھ ہو جاتا ہے۔ ادیب منشی گیری کرتے ہیں اور فن کار بیوروکریٹ کے منصوبوں کے مطابق ادب تخلیق کرتا ہے اور انعام و اکرام سے نوازا جاتا ہے۔ کرشن چندر کی زندگی کا سب سے المناک پہلو یہی ہے کہ انھیں روس میں ان کی ان چیزوں کی وجہ سے مقبولیت ملی جو ادب تھیں ہی نہیں، نری صحافت اور پروپیگنڈا تھیں اور انھیں اس کا احساس تک نہ ہوا۔ جدید جرنلزم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس نے رپورٹ کو رپورٹ بنا دیا ہے اور اس کے کالم نویس روزمرہ کے واقعات کو ایسے طنزیہ، مزاحیہ، اور افسانوی انداز میں پیش کرتے

ہیں کہ آدمی کو دلچسپ مطالعہ کا سامان ہاتھ آتا ہے۔ کرشن چندر بے شمار ایسی چیزیں لکھتے رہے جو بنیادی طور پر صحافیانہ تھیں۔ جن موضوعات پر انھوں نے لکھا وہ سرے سے آرٹ کے موضوعات تھے ہی نہیں، جس انداز سے لکھا وہ آرٹ کا انداز تھا ہی نہیں۔ یہ آرٹ نہیں ناں آرٹ تھا، جو مسرت نہیں ذہنی تردد اور خلجان پیدا کرتا تھا۔ بصیرت نہیں بلکہ فکری الجھن اور دانشورانہ کنفیوژن پیدا کرتا تھا۔ سماجی افسانے کی اگر سماجیات ہی ٹھیک نہ ہو وہ بہت سے ایسے سوالات پیش کرتا ہے جو RATIONAL نہ ہونے کے سبب قاری کو ایسے مسائل میں الجھاتے ہیں جن کا اس کے پاس کوئی حل نہیں ہوتا۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ دوسرے بے شمار مسائل پیدا کیے بغیر وہ ان سوالات کا کوئی اطمینان بخش جواب نہیں دے سکتا۔ صحافت کی دنیا میں ایسی چھینا جھپٹی چلتی رہی ہے۔ آرٹ کی دنیا ایسی چھینا جھپٹی کی نہیں بلکہ ایک ایسے تجربہ کی دنیا ہے جونی نفہہ مکمل سکون بخش اور بصیرت افروز ہو۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کا افسانہ ”بت جاگتے ہیں“ لیجیے اس میں یہ مسئلہ سامنے آتا ہے کہ لوگ تلک گو کھلے جیسے لیڈروں کے بت نصب کرتے ہیں لیکن وہ عام آدمی جو جنگ آزادی میں ان سے بھی زیادہ قربانیاں دیتا ہے، فراموش کر دیا جاتا ہے میں نہیں جانتا کہ اس مسئلے کا کیا حل ہے کہ یہ ایک عالمگیر مسئلہ ہے کیونکہ روس میں بھی بت لینن اور اسٹالن ہی کے نصب کیے جاتے ہیں عام آدمی کے نہیں۔ وہ کروڑوں جو جنگ میں مارے جاتے ہیں ان کی یادگار ایک جلتی جوت ہوتی ہے کہ کروڑوں کے بت نصب کیے جائیں تو دنیا میں بت زیادہ ہوں گے، آدمی کم۔ سوانح بھی بڑے لوگوں کی لکھی جاتی ہے، لیکن اگر کرشن چندر یا کوئی اور یہ تہیہ کر لے کہ وہ ہر اس شخص کی سوانح لکھے گا جو جنگ یا جنگ آزادی میں کام آیا، تو ان لاکھوں آدمیوں کے تذکرے کو بھلا کون پڑھے گا اور پڑھے گا بھی تو کیوں کہ یہ تذکرہ اولیا نہیں ہے جس کا پڑھنا کار ثواب ہو۔ دراصل کرشن چندر تاریخ ساز شخصیتوں اور تاریخ میں ایک عام آدمی کے ردل کو سمجھ ہی نہیں رہے ہیں۔ یہ بالکل ایسا ہی مسئلہ ہے کہ ایک معمولی افسانہ نگار کو کرشن چندر جیسی شہرت کیوں نہیں ملتی، یا پھر ہر وہ آدمی جو صوم و صلاۃ کا پابند ہے، قطب و غوث کے مرتبے کو کیوں نہیں پہنچتا۔ تلک گو کھلے اور گاندھی جی کے بت ہم اس لیے نصب کرتے ہیں کہ یہ لوگ اگر نہ ہوتے تو شاید آج بھی ہر جگہ برطانوی سامراج ہی کے بت نظر آتے کہ عام آدمی اور عوام لینن ہی کے قول کے مطابق اس وقت تک کچھ نہیں کرتے جب تک ان سے کچھ کرایا نہ جائے۔ صدیوں تک ہر بجن کتوں کی سی زندگی بتاتے رہے اور کبھی پلٹ کر ان پر

حملہ نہیں کیا جو ان سے غیر انسانی سلوک کرتے تھے۔ یہ گاندھی جی، امبیڈکر، اور بلیک پنیتھر س ہیں ہیں جنہوں نے ان میں عزت نفس کا احساس پیدا کیا۔ بُت انہی کے نصب کیے جائیں گے،۔ فرض کیجیے کہ ایک جلسے میں جس میں کرشن چندر افسانہ پڑھنے والے ہیں، ایک مزدور آکر صدر کی کرسی پر بیٹھ جاتا ہے اور کہتا ہے کہ چونکہ میں آپ کے افسانوں کا ہیرو ہوں اس لیے صدر القدر ہوں، تو آپ کیا کہیں گے۔ یہ دھاندلی ہے۔ ایسی باتوں سے گڑ بڑ پیدا ہوتی ہے، جلسے میں بھی اور ذہن میں بھی۔

لگ بھگ یہی عالم ”تین غنڈے“ کا ہے جو جہازیوں کی بغاوت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ یہ افسانہ اس بات کی دلیل ہے کہ سیاسی آندولن پر اچھا ادب لکھ جاسکتا ہے کیونکہ ان تجربات سے جو آدمی گزرتا ہے وہ انسانی دکھ اور انجان قوتوں کی لائی ہوئی ہولناکیوں کے معنی جانتا ہے۔ جنگ اور فسادات اقدار کے جس نظام کو درہم برہم کرتے ہیں اس کا اسے شعور ہوتا ہے۔ لیکن سیاسی آندولن کے بارے میں آدمی یقین سے کچھ نہیں کہہ سکتا۔ سوال یہ ہے کہ سیاسی ہنگامے اگر برطانوی حکومت کے دور میں ہوتے ہیں تو حق بجانب ہیں، اور اگر ملکی اور قومی حکومت کے زمانہ میں ہوتے ہیں تو حق بجانب نہیں؟۔ خاطر نشان رہے کہ آزادی کے بعد پولیس کی گولیوں سے مرنے والوں کی تعداد جنگ آزادی میں مرنے والوں سے کہیں زیادہ رہی ہے۔ یہاں سوال نظم و ضبط کا ہے اور نظم و ضبط ریاست کی ذمہ داری ہے۔ آدمی پولیس راج میں بھی بے دست و پا ہوتا ہے اور غنڈہ راج میں بھی۔ کرشن چندر کے افسانے میں جو لوگ مرتے ہیں وہ غنڈے نہیں ہیں بلکہ بہت ہی اچھے لوگ ہیں۔ لیکن وہ بے شمار آندولن جن پر کرشن چندر نے افسانے نہیں لکھے، مثلاً مہا گجرات اور مہاراشٹر کا آندولن، نو برمان کا آندولن، شیو سینا کے چلائے ہوئے آندولن، ان میں شریپند عمار نے شامل ہو کر کیا بے گناہوں کو نہیں مارا، کیا عورتوں کا ریپ نہیں کیا، ایسے وقت میں حکومت اور ریاست کی ذمہ داری کیا ہوگی۔ کرشن چندر ہاتھ کی جس صفائی سے اپنے پسندیدہ کرداروں کو شہید ثابت کرتے ہیں، کیا ہاتھ کی ایسی ہی صفائی سے ہر سیاسی جماعت اس کے آندولن میں مرنے والوں کو شہید اور مارنے والی حکومت کو جا بجا ثابت نہیں کر سکتی۔ فارمولا باز کہانی کی یہی مصیبت ہے کہ اس کا فارمولا ہر کوئی اپنے مقصد کے لیے استعمال کر سکتا ہے۔ اشترز کی ملکوں کے خلاف آندولن کو بھی اسی کامیابی سے نہالی کا روپ دیا جاسکتا ہے۔ عام آدمی کی مرگ رانگال، سیاسی مجاہد کی شہادت، حکومت

کاجر پولیس راج کے ستم سب پر کہانیاں لکھی جاسکتی ہیں اور لکھی گئی ہیں لیکن ایسی کہانیاں اسی وقت کامیاب ہوتی ہیں جب وہ صحیح تکنک کے ذریعہ اپنی تقسیم کو ابھار سکیں۔ مثلاً سیاسی کہانی میں اہم چیز سیاسی پس منظر ہی ہوتا ہے جو مرنے والوں کی موت کو معنی خیز بناتا ہے۔ اگر جابر حکومت کی کارستانیوں کو بے نقاب کرنا مقصود ہے تو حکومت کی پوری مشینری پر نظر ہونی چاہیے۔ بے گناہ بچوں کی موت سے رقت پیدا ہوتی ہے، لیکن ظالم اور جابر محض تجرید رہتا ہے اور کھل کر سامنے نہیں آتا۔ یہ طریقہ کار سیاسی اشتعال انگیزیوں کے ہیں فن کاروں کے نہیں، اور اشتعال تو کسی بھی چیز کے خلاف دلایا جاسکتا ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو کیونسٹ لٹریچر کی یہ بڑی بد نصیبی رہی ہے کہ وہ سرمایہ داروں اور سامراجیوں کے خلاف نفرت اور بغاوت کے REASONABLE MOTIF پانے میں کامیاب نہیں ہوا۔ دولت مندوں سے نفرت میں دولت سے رشک اور حسد کا جذبہ چھپائے نہیں چھپتا اور عاصد کا نہ کوئی علاج ہے نہ کوئی اس کے مسائل کا کوئی حل۔ دولت مندوں کی عیش کو ہشی کو ہدف ملامت بنایا جاتا ہے حالانکہ عیاشی ایک اخلاقی مسئلہ ہے، طبقاتی اور اقتصادی نہیں۔ اخلاقی پاکبازی کا ڈھونگ رچانے بغیر دوسری عیاشیوں پر طنز بے معنی ہے، اور شاید اسی سبب سے کیونسٹ پارٹی اور ترقی پسندی اخلاقیات کے معاملہ میں زیادہ سے زیادہ PURITANICAL بننے لگے، جو ان کے مادہ پرست فلسفہ اور برہنہ، اور رومانی انقلابیت سب کو بارہ پارہ کرتا رہا، اس دوغلے پن نے کرشن چندر کے یہاں جو گل کھلائے ہیں اس کا ذکر میں آگے کروں گا۔ سردست تو میں بتانا چاہتا ہوں کہ کیونسٹوں کے برعکس کیونسٹزم مخالفوں مثلاً آر تھر کونسٹر اور جارج آر ویل ایسے موضوعات تلاش کرنے میں کامیاب ہوئے جو ایک آمر اور مطلق ریاست کی ریشہ دوانیوں اور انسانی آزادی کے مسئلے کو نہایت وضاحت کے ساتھ پیش کر سکیں۔ ان کے یہاں حکومت اور ریاست کا سفاک چہرہ بہت قریب سے دیکھا جاسکتا ہے جب کہ کرشن چندر کے یہاں مقتولین کی لاشیں ہیں جو حکومت اور برسر اقتدار طبقہ کے متعلق ہمیں کچھ بھی نہیں بتاتیں۔ کرشن چندر کی مصیبت یہ ہے کہ وہ ایک پیچیدہ صنعتی اور اقتصادی نظام اور بہت ہی پھیلی ہوئی آبادی، اور ایک بڑے لیکن پس ماندہ ملک کے نہایت الجھے ہوئے مسائل کو SIMPLIFY کر کے پیش کرتے ہیں اور ان کے آسان حل تلاش کرتے ہیں۔ وہ مزدوروں کے مسائل اس طرح پیش کرتے ہیں گویا وہ دنیا کی مظلوم ترین، غریب ترین، مجبور ترین، غلام قوم ہے جس کا کوئی رکھوالا نہیں اور سوائے

اشتراکی انقلاب کے جس کی کوئی راہ نجات نہیں۔ ایسا کرتے وقت وہ ٹریڈ یونین، لیبر لاء، لیبر کورٹ، اور لیساری سیاست کو بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں۔ مزدور اور سیٹھ کے رشتے کو وہ ساہوکار اور کسان کا رشتہ سمجھتے ہیں، جو نہیں ہے، کہ مزدور اور سیٹھ کے بیچ مینیجریل کلاس کی ایک پوری ہمار کی قائم ہو گئی ہے جس کے پیدا کردہ مسائل خود اشتراکی سماج میں بہت خوش آمد نہیں ہیں کرشن چندر امیر کے خلاف نفرت اور غریب کے لیے ہمدردی پیدا کرنے کے لیے جس سادہ فکری سے کام لیتے ہیں وہ اچھے ادب کے لیے زہر ملاہل ہے کہ اچھا ادب پیچیدہ مسئلے کو اس کی تمام پیچیدگی کے ساتھ قبول کرتا ہے اور کسی آسان حل میں وہ طفل تسلی کا سامان نہیں ڈھونڈتا۔ ورنہ بیسویں صدی کی تمام بداخلاقیوں اور بے شرمیوں کا آسان حل تو یہ ہے کہ عورتوں کو سخت پردے میں رکھا جائے۔ نہ رہے گا بالنس نہ بچے گی بالنسری۔ کرشن چندر مسائل کو اسی ملایانہ طریقے سے پیش کرتے ہیں جن سے محض تردد اور حجاب پیدا ہوتا ہے مثلاً اپنے افسانے ”ایک مگرچہ ایک سیتا“ میں وہ ایک جگہ کہتے ہیں :

”یہ سیتا ہے، رام جوشی کی منیگتر۔ آج کے روزانہ دولوں کی شادی ہوتی اگر وہ

سالاشرا بی بیٹھ اپنی گاڑی کو ہمارے فٹ پاتھ پر نہ چڑھا دیتا“

کرشن چندر نہیں جانتے کہ حادثات سے المیہ پیدا نہیں ہوتا۔ حادثے کو طبقاتی نوعیت دینے کے لیے وہ شرا بی بیٹھ کا ذکر کرتے ہیں حالانکہ رکشا، ٹیکسی، بس اور ٹرک زیادہ تر عوام اور اکثر و بیشتر بے حد اجڑ اور گنوار قسم کے عوام چلاتے ہیں اور شرا بی بی کر بھی چلاتے ہیں اور بے تحاشا حادثے کرتے ہیں۔

اسی افسانے میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں :

”یہ تاج محل ہوٹل ہم نے بنایا ہے، وزیراعظم کا گھر ہم نے بنایا ہے، ٹاٹا

ایر ویز کا دفتر ہم نے بنایا ہے۔ لیکن ہمارے لیے کوئی جہاز نہیں، کوئی ہوٹل

نہیں، کوئی کوٹھی نہیں“

میں پوچھتا ہوں اس سوال کا جواب اشتراکی سماج کے پاس کیا ہے۔ کیا وہاں کے تمام

مزدور ہوائی جہاز میں اڑتے ہیں، شاندار فلیٹ میں رہتے ہیں۔ کرشن چندر کے لیے اشتراکیت

اقتصادی پروگرام یا پالیسی نہیں، بلکہ نشہ آدر اور خواب آفرین فلسفہ ہے۔ وہ خواب دیکھنے

والے دیوانوں کی طرح یوٹوپیا کے باسی ہیں اور یوٹوپیا جس میں ہر چیز مکمل ہوتی ہے کے پیمانہ

سے حقیقی دنیا کو ناپنا ایک ایسا آدرش واد ہے جسے نامکمل آدمی کبھی برداشت نہیں کر سکتا۔ میں تو چاہتا ہوں کہ ہر محبوبہ کا مزار تاج محل جیسا ہو۔ ہر مزدور تاج محل ہو لی میں رہے۔ میں تو چاہتا ہوں کہ دنیا کی ہر عورت ہیما مالینی اور ہر مرد راجیش کھنہ ہو میں تو چاہتا ہوں کہ دنیا کا ہر مرد دنیا کی تمام خوبصورت عورتوں کے ساتھ ہم بستری کرے۔ لیکن یہ خواہشیں STUPID ہیں۔ خواب میں پوری ہو سکتی ہیں اور خواب دیکھنے کا حق ہر شخص کو ہے بشرطیکہ وہ خواب اور حقیقت کے فرق کو پہچانے اور خواب کو حقیقت میں بدلنے کی کوشش نہ کرے۔ اشتر کی سماج ایک آئیڈیل ہے۔ کرشن چندر اسے خواب میں بدل دیتے ہیں۔ اپنے افسانے ”سور دپے“ میں وہ ایک دانش والے کا کردار پیش کرتے ہیں۔ اسے اپنی منت کی اجرت ملی ہے۔ وہ سور دپے لے کر عجیب عجیب خواب دیکھتا ہے۔ ایک دکان میں ایک گاؤں دیکھتا ہے، تخیل میں اسے پہنتا ہے، ایک ایرانی غالیچے پر بیٹھا اڑتے ہوئے بہت دور چلا جاتا ہے۔ غالیچہ ایک ندی کے کنارے اترتا ہے۔ پھر خود بخود کہیں سے ایک صراحی آجاتی ہے۔ اور پھر ایک مرمی ہاتھ ادا آنکھیں اور ایک حسین چہرہ۔ ایسے الف لیوی خواب بھی دیکھتے ہیں، آدمی آدھا خواب اور آدھا حقیقت میں رہتا ہے۔ یہ ایک الگ موضوع ہے جس میں منٹو دلچسپی لے سکتا تھا لیکن کرشن چندر ہر موضوع کو طبقاتی کش مکش کی سطح پر کیبنچ لاتے ہیں۔ وہ دنیا جس میں غریبوں کے ایسے خواب پورے نہ ہوں اسے وہ بدلنا چاہتے ہیں۔ میں بتانا یہ چاہتا ہوں کہ سماجی تبدیلی کا خواہش مند ادب ایسی رومانی آرزو مندی پر نہیں بھلتا جس کی تکمیل کا سامان نظام کائنات میں موجود نہیں رومانی آرزو مندی کا ادب دوسری قسم کا ہوتا ہے۔ سماجی انصاف اور سماجی تبدیلی چاہنے والا ادب سماجی نا انصافی، غاصبیت اور استحصال کے ٹھوس واقعات کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ ایک خواب دیکھنے والا رومانی نوجوان بھی اپنے گرد و پیش سے غیر مطمئن ہوتا ہے کیونکہ اس کی آرزوئیں بھی تشنہ تکمیل رہتی ہیں۔ دنیا کو بدلنے کی اس خواہش اور ایک ہریجن، ایک بیوہ اور ایک بیکار غریب آدمی کی خواہش میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ ہر آدمی زرق برق ایوانوں میں خوبصورت عورتوں کے ساتھ عیاں شبوں کے خواب دیکھتا ہے۔ ان خوابوں کو حقیقت بنانے کے لیے وہ دنیا کو بدلنے کی نہیں سوچتا، لیکن جب تک وہ اپنی بیوی کو سارے اور بچے کو کھلونے نہیں دے سکتا تو اس میں دنیا کو بدلنے کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تبدیلی خوابوں سے نہیں ضرورتوں سے آتی ہے۔ لیکن ضرورت مند لوگوں کا ادب، دودھ کے لیے

بلک بلک کر سو جانے والے بچوں اور تپ دق میں مبتلا عورت کا ادب اس قدر تو تکلیف دہ ہوتا ہے کہ دکھ میں مرلیٹنا دلچسپی لینے والے ہی اسے لکھ اور پڑھ سکتے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب کا موضوع ہی انسانی رشتے ہیں اور بھوک ایک حیوانی جبلت ہے اور خالص بھوک کی سطح پر آدمی کا صرف روٹی سے حیوانی رشتہ رہتا ہے۔ اس بھوک کا ظلم و جبر کے خلاف سببالک استعمال ہو سکتا ہے تخلیقی نہیں۔ بھوک کے خاندان پر ناول نہیں لکھی جاسکتی، دستاویز یا رپورٹ تیار کی جاسکتی ہے۔ پروتارین ناول بھی ان مزدور بستیوں کی کہانی بیان کرتی ہے جو غریب کی سطح سے نیچے ہیں لیکن بھوک کی سطح سے اوپر ہیں، یہاں پر دیکھا جاسکتا ہے کہ غربت سخت محنت اور سرمایہ دارانہ نظام انسان اور انسانی رشتوں کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے۔ پروتارین ناول ایک سماجیاتی ناول ہے جو ایک مخصوص طبقے کا جزر سی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ ایسی ناول یا افسانہ خراب ہو تب بھی ناول یا افسانہ ہے جب کہ کرشن چندر کا اشتعال ایجنز ادب اس زمرے میں نہیں آتا۔ آرٹ کے ڈسپلن کا مطلب ہی یہ ہے کہ جو موئیف آپ ابھارنا چاہتے ہیں اس کے لیے ایسا مواد فراہم کریں جو وحدت تاثر کو منقسم نہ کرے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو ٹریڈ یونین تحریک کے بعد مزدور طبقہ استحصال کے موضوع کے طور پر بہت کام کا نہ رہا تھا۔ استحصال کے موضوع کے طور پر غیر منظم محنت کش طبقہ زیادہ موزوں تھا۔ کیفیت مزدور، ہریجن اور آدمی باسی، چھوٹا ٹوٹکا کام کرنے والی عورتیں، اور ہوٹلوں، گراہوں اور کارخانوں میں سکھاؤ کے طور پر کام کرنے والے نو عمر بچے، ان کی کہانیوں میں طبقاتی سماج کی سفاکیوں کو بیان کیا جاسکتا تھا۔ مصوّر غم بے بغیر۔ ان کے دکھ درد کو انقلابی آرٹ میں بدل دینے میں نرتی پسند فن کار کی کسوٹی ہے۔ اس کسوٹی پر کرشن چندر پورے نہیں اترتے۔ ان کے یہاں صورت حال کی بھیانکتا اس طرح آنکھیں پھاڑے نظر نہیں آتی جیسی کہ سٹائن بک، بیدی اور منٹو کے یہاں دکھائی دیتی ہے۔ وہ اس معنی میں غریب طبقے کے فن کار نہیں ہیں جس معنی میں پریم چند اور ڈکنس تھے۔ بتنا وقت کرشن چندر نے سرمایہ داروں ان کی عیاشیوں اور عورت بازیوں پر صرف کیا ہے اتنا غریبوں کے مسائل کو سمجھنے میں صرف نہیں کیا۔ یہ دشمن کی فتح ہے کہ آپ اس کے بارے میں زیادہ اور دوستوں کے بارے میں کم سوچیں کرشن چندر کے افسانوں میں شاندار جنگلوں، نائٹ کلبوں، فلمی ستاروں، اسمگلروں کی سازشوں اور کرڈ پٹیوں کے گچھاؤں کی بڑی ریل پیل ہے۔ دولت مند طبقے کی بدعنوانیوں

کو بے نقاب کرنا سماجی طنز نگار کی فن کارانہ صف آرانی کا ایک جائز حصہ ہے۔ لیکن جب تک یہ نہ بتایا جائے کہ ایسی بدعنوانیوں کے ہولناک نتائج کا غریب طبقے پر کیا اثر پڑتا ہے، ایسا ادب سرمایہ دارانہ لوٹ کھسوٹ کی بجائے دولت کے کھیل کا ادب بن جاتا ہے، اور اس کھیل کو بھی آدمی ہر کھیل کی طرح ایک تماشائی کی طرح دیکھتا ہے اور وہ جان نہیں پاتا کہ یہ کھیل اس کی اور اس کے بچوں کی روٹی، روزی اور مسرت کی قیمت پر کھیلا جا رہا ہے۔ دولت مندوں کی اندونی سازشوں کا ایسا ادب مغرب میں کافی لکھا گیا ہے اور ہولی وڈ نے نہایت دلچسپ فلمیں بنا کر کروڑوں کمائے ہیں۔ ایسے ادب کے اخلاقی عنصر کی ترجمانی وہ خوبصورت ہیر و کرتا ہے جو اپنی ذہانت سے دولت مندوں کے کھیل کی بازی الٹ دیتا ہے اور بڑے تیس مار خانوں کو زک دے کر، کروڑوں ہتیا کر تماشائیوں سے داد وصول کرتا ہے۔ مثلاً یہ نوجوان دنیا بھر کے کروڑپتیوں کو اعتماد میں لیتا ہے، ایک ایسی بینک کھولتا ہے جس میں سرمایہ دار کالے بازار کا روپیہ رکھتے ہیں، اور پھر ہوشیاری سے لا کر کھول کر وہ روپیہ غائب کر دیتا ہے۔ ایسی ناولوں کا آرٹ INTRIGUE کا آرٹ ہوتا ہے اور جاسوسی اور سراغ رسانی کے قصوں کی طرح تخیل کی بجائے ذہانت کا مطالبہ کرتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ایسی ناولوں کو طبقاتی موٹیف عطا نہیں کیا جاسکتا ضرور کیا جاسکتا ہے لیکن دلچسپی کا مرکز و سر اہونے کی وجہ سے یہ موٹیف اثر انگیز نہیں بنتا، ذہن کہانی کے پیچ و خم میں الجھا ہونے کی وجہ سے جو اہم چیز ہوتی ہے وہ سامنے نہیں آ پاتی۔ پلاٹ کی کہانی کی یہی مصیبت ہے کہ وہ اہم اور بنیادی چیزوں کی قیمت پر کہانی میں قاری کی دلچسپی برقرار رکھتی ہے۔ اس کی دلچسپ مثال کرشن چندر کا افسانہ ”خالی قبر“ ہے جس میں نازیوں کے کنسنٹریشن کیمپ میں آدمیوں کو گیس چیمبر میں جلایا جاتا ہے اور بہت سے آدمیوں کو شوٹ کرنے سے پہلے ان سے خود کی قبر کھدوائی جاتی ہے۔ ایک قیدی قبر کھودتے کھودتے فرار ہو جاتا ہے۔ پھر جنگ میں فاشیوں کو پے بہ پے شکست ہونے لگتی ہے۔ مفرور آدمی کو پھر سے دوسرا آدمی سمجھ کر قید کیا جاتا ہے۔ دوبارہ اس سے قبر کھدوائی جاتی ہے، لیکن ظاہر ہے کہ اس کے نام کا آدمی تو لاپتہ ہے۔ یعنی جس آدمی کی یہ قبر ہونی چاہیے وہ تو مفرور ہے۔ مردہ غائب کیسے ہو گیا۔ غرض یہ کہ ایسے ہی گڑ بڑ گھوٹالے ہوتے ہیں۔ آخر میں مفرور قیدی کہتا ہے، ”اب اس خالی قبر میں نازی داد دفن کیا جائے گا۔“ کہانی پڑھ کر ہم محسوس کرتے ہیں کہ محض پلاٹ اور بذراستی کے لیے انسانی تاریخ کے سب سے ہولناک باب کو محض ثانوی مواد

کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ بعینہ یہی حال "ان داتا" کا ہے۔ افسانہ بنگال کے قحط کی ہولناکیوں کی اتنی ترجمانی نہیں کرتا جتنی کہ اعلیٰ سوسائٹی کی عیاری اور انسانی خدمت کے ڈھکوسلوں پر طنز کرتا ہے۔ یہاں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ سماج سیوا جہاں اختیار نہ ہوتی ہے وہیں پر نماؤں بھی ہوتی ہے۔ یہ سمجھنا کہ انسانی ہمدردی کے تحت کوئی بھی آدمی، ادارہ یا قوم مصیبت زد دل کے لیے کچھ بھی کام نہیں کر سکتا، اور ہر نوع کی انسانی خدمت محض ڈھکوسلا اور ڈھونگ ہے، خود انسان کا ایک ایسا کلی اور قنوطی تصور پیش کرتا ہے جو کرنشن چندر اور ترقی پسندوں کے انسان کے بنیادی طور پر اچھا ہونے کے تصور کی نفی ہے۔ "ان داتا" میں قحط کے موٹف پر اعلیٰ طبقہ کی عیاری کا موٹف غالب آگیا ہے، اور عیاری ایک انسانی اور اخلاقی مسئلہ ہے، جب کہ قحط ایک سماجی ڈر گھٹنا ہے، جس کی بھیانکتا کے سامنے انہماقیات کی کوڑی بھی قیمت نہیں رہتی گیس چمبر اور قحط انسان کے سماجی، سیاسی، اور اخلاقی رویوں کی کسوٹی نہیں بلکہ خود اس کی انسانیت کا معیار ہوتے ہیں۔ ہم یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ جنگ، قحط اور گیس چمبر کے تجربات سے گزرنے والا آدمی خود آدمی کے متعلق، انسانی صورت حال کی بھیانکتا کے متعلق ہمیں کیا بتاتا ہے۔ یہ ایک وجودی مسئلہ ہے اور وجودی سطح پر ہی اس سے آنکھیں چار کی جاسکتی ہیں۔ لیکن قبرستانی ظرافت بھی آدمی کی حس ظرافت کی ایک خصوصیت ہے۔ آدمی موت، جنگ، قحط اور گیس چمبر کے تجربات سے بھی چٹکلے اور لطیفہ اخذ کرتا ہے۔ ان لطیفوں کی ظرافت تاریک اور DISMAL ہوتی ہے لیکن ہوتی ہے ظرافت ہی، اور لطیفہ لطیفہ ہوتا ہے جو اخلاقیات سے بلند ہوتا ہے۔ افسانہ لطیفہ نہیں ہوتا کہ اس کا نصب العین اخلاقی اور انسانی رشتوں کی حدود میں رہ کر انسان کے متعلق کسی معنی خیز بات کا انکشاف کرنا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو نے فسادات کے افسانوں کو فسادات کے لطیفوں سے انکار نہیں کیا۔ "سیاہ حاشیہ" کے لطیفہ محض لطیفہ نہ رہ کر انسانی فطرت کے بعض اہم گوشوں کے ترجمان بن گئے۔ یہ منٹو کے تخیل کا اعجاز ہے، لیکن یہ خصوصیت انہیں لطائف کے زمرے سے الگ نہیں کرتی کیونکہ دنیا میں ایسے لطائف کی کمی نہیں ہو آدمی کے بارے میں کچھ نہ کچھ معنی خیز بات نہ بتاتے ہوں۔ لیکن منٹو نے کسی لطیفے کو افسانہ نہیں بنایا اور کسی افسانے کو چٹکلہ بننے نہیں دیا۔ کرنشن چندر اس فرق مراتب کا لحاظ نہیں کر سکے۔ خالی قبر چٹکلہ ہوتی تو اور بات تھی لیکن ہے وہ افسانہ جو چیز اسے افسانہ بناتی ہے وہ محض طوالت

نہیں ہے بلکہ انسانی سفاکی اور ظلم و ستم کی چند ایسی تفصیلات ہیں جو لطیفے میں موجود ہوں تو اس کی خوش بدمی کو گزند پہنچتی ہے۔ انہی اس گڑے واقف تھا اسی لیے وہ جذباتیت سوگواری سنجیدگی اور خوں چکاں تفصیلات کو ب دلہی کی سفاک اور آسپسی خرمی پر غالب آنے نہیں دیتا "خالی قرہ" ہی کی مانند "چابک" اور "مرزا کئی" اور "کنواری" بنیادی طور پر چمکے ہیں جنہیں افسانہ کا رنگ دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کا عیب افسانوی پھیلاؤ نہیں، کیونکہ بطور افسانے کے وہ خوبی سے لکھے گئے ہیں، بلکہ یہ ہے کہ لطیفے کی خوش طبعی پر قناعت نہ کرتے ہوئے ان سے طبقاتی آویزش اور اخلاقی سبق آموزی کا کام نکالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً مرزا کئی ایک نواب صاحب کی کہانی ہے جو اس منی میں ماڈرن ہیں کہ کلب میں آتے ہیں اور عورت باز آدمی ہیں ان کی نظر میں عورتوں کے سینوں پر بڑے شوق سے گھومتی رہتی ہیں۔ ان کی نظر میں ایک توانا جیسی عورت کو بے بات ہے اور وہ اپنے گریزوں کے ساتھ راستے میں اسے گھیر لیتے ہیں۔ عورت بڑی جاندار ہے، اگر گے ادھر ادھر بھاگ جاتے ہیں۔ عورت مرزا کی گردن ناپہتی ہے، بیٹتی ہے اور پوچھتی ہے کہ "تم روج ہم کو دیکھتا ہے، ادھر سینے پر دیکھتا ہے۔ ادھر کا ہے کے واسطے دیکھتا ہے۔ یہ ہمارے بچے کا کئی ہے، تم ہمارے بچے کا کئی بڑی بھر سے دیکھتا ہے۔ ہم تمہاری جان لے لے گا" اور مرزا کو سبق سکھانے کے لیے عورت اپنا گریبان پھاڑ ڈالتی ہے، ایک چھاتی باہر نکالتی ہے اور دوسرے ہاتھ سے مرزا کی گردن نیچی کر کے چھاتی اس کے منہ میں دے دیتی ہے "اے، حرام جا دے، پنی پرے بچہ کا کئی" اس واقعے کے بعد مرزا کا نام مرزا کئی پڑ گیا۔ بیس سال تک وہ غائب رہے، بعد میں آئے تو نہایت مہذب انسان تھے، شادی شدہ بچوں والے، انہیں افسانے میں کرشن چندر نے کلب کی فضائیش کی ہے جس میں سینوں کی بڑی سبز زوری ہے۔ اس افسانے کی دو کمزوریاں ہیں۔ ایک تو جنسی آویزش کو طبقاتی آویزش کا روپ دیا ہے۔ فرض کیجیے کہ نواب کی جگہ گاؤں کا چھٹا ہوا بدعاش ہوتا، نوجوان ادباشوں کا ٹولہ ہوتا، پچلے طبقے کا کوئی آدمی ہوتا، خود بلوچن کے جرگے کا کوئی غیاش بلوچ ہوتا۔ پھر آپ افسانے سے طبقاتی آویزش کا کام نہیں لے سکتے تھے۔ اور ایسا ہو سکتا تھا کیونکہ جنسی آویزش کا تعلق عورت اور مرد کے طبقوں سے ہے، غریب امیر کے طبقوں سے نہیں۔ پچلے طبقے کی عورتوں کو ادھر کی طبقے کے مردوں کی دست درازی کا اتنا خوف نہیں ہوتا، بقا اپنے ہی طبقے کے مردوں کی دست درازی کا ہوتا ہے۔ بل مالک بل چلاتا

ہے، حرم نہیں چلاتا، لالٹین لے کر رات کو چالیوں میں نہیں گھومتا، پھر بھی چالیوں میں عزت و آبرو کے مسائل پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ رہا ہر عورتوں کی بے آبروئی کا مسئلہ تو ہر عورتوں کو تو ہم آج تک زندہ جلانے کا شغل اختیار کیے ہوئے ہیں اور وہ جو جلاتے ہیں وہ خود نچلے طبقے لیکن اپنی ذات سے تعلق رکھتے ہیں۔ نات ذات اور چھوت چھات تو ہندوستان کی وہ لعنت ہے کہ طبقاتی آویزش کو پیچھے تک نہیں دیتی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ کہانی کی تھیم کا طبقاتی رنگ کچا ہے، ناگزیر نہیں، اوپر سے لادا ہوا ہے، بیج سے پھوٹا ہوا نہیں۔ دوسری کمزوری یہ کہ عورت کے سینے میں مرد کی دلچسپی فطری ہے گو عالمگیر نہ سہی، کیونکہ مختلف علاقوں اور قوموں کے جنسی رویے مختلف ہوتے ہیں۔ آدمی باسی لڑکیاں برہمنہ سینہ پھرتی ہیں، سینے میں مرد کی کشش کو وہ سمجھ نہیں سکتیں، کیونکہ سینہ ان کے نزدیک مرد کے استعمال کی چیز ہے ہی نہیں، بچوں کے لیے ہے، لیکن یہ رویہ عالمگیر نہیں، دوسری جاتیوں اور قوموں میں عام نہیں۔ اور کسی ایک جنسی رویے کو نارمل، یا درست یا آفاقی گردانا مناسب نہیں۔ لہذا وہ لوگ جو عورت کے سینے کو اس کے جسم کا حسین حصہ سمجھ کر اسے نگاہ شوق سے دیکھتے ہیں ان کی تادیب کے لیے سینے کے اولین فنکشن کی یاد دہانی ایک ایسی آسٹرم باسی ذہنیت اور اخلاقی پیورٹینزم کی علامت ہے کہ جس پر عمل کیا جائے تو دنیا برہم چریوں کی بستی اور لمادوں کا گاوں بن جائے۔ ماں بہن اور بیٹی کے رشتوں کے باوجود مرد عورت کو ایک جنسی معروض کے طور پر قبول کر سکتا ہے۔ یہ قدرت کی اخلاقیات پر ایسی ظفر مندی ہے جس سے نظام کائنات قائم ہے ورنہ پانچ لڑکیوں کا باپ اور پانچ لڑکیوں کا بھائی اور گائینے کو جو جٹ ڈاکٹر کب کے نامرد ہو چکے ہوتے۔ پروورژن FIXATION سے پیدا ہوتا ہے جو اس بات کی دلیل ہے کہ آدمی ماں یا بہن کے رشتے کو GROW UP نہیں کر سکا۔ ایک معنی میں دیکھیے تو جنس کے PRIMARY فنکشن پر اصرار ہی حیوانیت ہے کہ حیوانوں کے برعکس انسان جنس سے محض نسل کی بقا کا کام نہیں لیتا بلکہ اس جبلت کے گرد اس نے حسن، محبت اور رومان کا ایسا ہالائیکلیت کیا ہے جو اس کے بے شمار ثانوی جذبات کا سرچشمہ ہے۔ ان جذبات کی سیرابی صحت مندی ہے اور ان سے خوف و گریز پروورژن اور گھٹن کا پیش خیمہ رہا بلوچین کے اعوا کا سوال تو اعوا جرم ہے کہ یہ فرد کی ذات پر حملہ ہے۔ اور جرم کا ارتکاب اوپری طبقے کا آدمی بھی کر سکتا ہے اور نچلے طبقے کا بھی۔ اور اگر آپ غیر جانب داری سے دیکھیں تو جنسی اور سماجی جرائم نچلے طبقے میں زیادہ ہوتے ہیں کیونکہ

عزیت، اجمالت اور تہذیب و تمدن کی نعمتوں سے محرومی جس کا سبب لاریب ہمارا اقتصادی نظام ہی ہے، پس ماندہ طبقے کو مدنی شعور اور اندھے جذبات پر عقل کی نگرانی سے محسوس رکھتا ہے۔ منٹو اسی لیے جنسی جرائم کے بیان کو طبقاتی رنگ نہیں دیتا بلکہ اسے ایک انفسیاتی فینومینا کے طور پر ہی پیش کرتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ جنس کو طبقاتی رنگ نہیں دیا جاسکتا لیکن اس کام کے لیے جنس کے طبقاتی استحصال کی یقین کو موضوع بنانا پڑے گا مثلاً بیوروکریٹ اور اس کی اسٹینو کا تعلق۔ اس تعلق میں بھی جبر، ترغیب اور آزاد جنسی فضا میں فرق کرنا ہوگا۔ مرد عورت کو حاصل کرنے کے لیے ہمیشہ طاقت کا استعمال کرتا رہا ہے اور آج کے سماج میں تلوار کی جگہ زمرّد کے گلو بند نے لے لی ہے۔ عورت کو کمزور ہے لیکن زمرّد کے گلو بند کو ٹھکرانے میں آزاد ہے۔ اسے مجبور محض سمجھنے میں انسان کی آزادی کی فتح مندی نہیں شکست ہے۔ ترغیبات سے وہ بلند ہو جائے تو پانڈی کا طوق اور سونے کی دیوار بھی اسے مغلوب نہیں کر سکتی۔ عورت کو جانوروں کے طور پر خریدا اور بیچا جاتا رہا ہے لیکن آزادی نسواں کا سب سے بڑا عطیہ یہ ہے جسے شاعر مشرق اور ترقی پسند دونوں سمجھ نہ سکے کہ اگر عورت بکنے سے انکار کر دے تو کوئی طاقت اسے خرید نہیں سکتی۔ یہی تو سبب ہے کہ اس کا رد باری دنیا میں بھی ایک چمار، ایک مزدور، ایک کلرک اپنی خوبصورت بیوی کے ساتھ اپنے دکھ بھرے لمحات کو خوشگوار بنا سکتا ہے۔ ورنہ اندھیری کھولیوں سے حُسن کے اُن مجسموں کو نکال کر دولت مندوں کی خواب گاہ کی زینت بنانے کے سامان اور وسائل کی دنیا میں کمی نہیں ہے۔ عورت کی قوت ارادی، وفاداری، اپنی ذات پر اعتماد کی اس قدر کو قبول کر لیا جائے تو زنا با بچہ اور سہل ترغیبات کے سوا جنس کے طبقاتی استحصال کی کوئی دوسری یقین لکھنے والوں کے پاس نہیں رہتی۔ لہذا ترقی پسند افسانہ نگاروں نے ان دونوں پر دل کھول کر ہاتھ صاف کیا ہے۔ سرمایہ دار عزیز لڑکی کو یا تو ریوالتور دکھاتا ہے یا لالی پاپ۔ زنا با بچہ جرم ہے۔ ہذا وہ سرمایہ دار کرے یا مزدور، ایک سماجی اور تالیفی مسئلہ رہتا ہے، طبقاتی نہیں۔ اخبارات ہمیں بتاتے ہیں کہ قتل، اغوا اور زنا با بچہ کے واقعات اکثر و بیشتر عادی مجرموں کے ہاتھوں سرزد ہوتے ہیں اور ان کے شکار متوسط طبقے اور اوپری طبقے کے لوگ ہوتے ہیں کیونکہ ان جرائم میں دولت کا حصول اہم عنصر ہوتا ہے۔ ہماری ہمدردی مظلوم کے ساتھ ہوتی ہے، اس لڑکی کے ساتھ جس کا قتل کیا گیا ہے

یا جسے اعوا اور ریپ کیا گیا ہے اور اس وقت ہم بھول جاتے ہیں کہ وہ کون سے کروڑ پتی باپ کی بیٹی ہے، اور باپ نے دولت کیسے کمائی ہے۔ ایسی تھیم سے طبقاتی ادب کے لیے کوئی مفید کام نہیں لیا جاسکتا۔ لہذا ترقی پسندوں میں لالی پاپ والی تھیم سب سے زیادہ مقبول رہی ہے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو غریب، معصوم اور نادان لڑکی کی ابروریزی کی تھیم مغرب میں بھی رچاڑسن کی کلیئر لیا کے بعد خواتین ناول نگاروں کی مرغوب تھیم رہی ہے۔ لیکن کلیئر لیا کے حوالے ہی سے اگر ہم اس تھیم کا مطالعہ کریں تو رچاڑسن کے آرٹ اور ہمارے یہاں کے اور مغرب کے ان خسام جذباتی فن کاروں کے ناقص آرٹ کا فرق سمجھ میں آجائے گا۔ رچاڑسن کی طاقت کاراز کردار کی اندرونی کش مکش کی پیش کش میں ہے۔ رچاڑسن نازک سے نازک احساس اور باریک ترین نفسیاتی گتھیوں کو پیش کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتا ہے، جب کہ اس کی نقل اڑانے والے ادیبوں کے پاس اسی صلاحیت کا فقدان تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ترغیب اور زنا کی تھیم پر ان دو کم درجے کے لکھنے والوں کے یہاں زنا کے تجربے کو کردار سے ہٹا کر پلاٹ میں رکھ دیا گیا، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اخلاقی اور جذباتی کش مکش کی جگہ سنسنی خیزی لے لے لی۔ کردار نگاری ان کے بس کا روگ نہیں تھا، جذباتی اور نفسیاتی تجزیہ کی ان میں صلاحیت نہیں تھی، اور مسائل انھوں نے وہ چنے جنھیں کرداروں کے نفسیاتی تجزیے کے ذریعہ ہی پیش کیا جاسکتا ہے۔ کلیئر لیا، ملو ام بوارسی، اینا کارے نیٹا، جو ADULTERY کی کہانیاں ہیں، ان کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ وہ کرداروں کی کہانیاں ہیں۔ وہ جو گناہ یا اخلاقی بے راہ روی کا شکار ہوئے ہیں، وہ جو المیہ فرد گزشتوں کے صید زبوں بنے ہیں، ان کے اندرون میں نہ جھانکا جائے، ان کے جذباتی اور نفسیاتی انتشار پر نظر مرکوز نہ کی جائے تو ان کے اعمال، جو گناہ اور غلط کاریوں کے اعمال ہیں، سے محض سنسنی خیز کہانیاں پیدا ہوتی ہیں۔ مثلاً کرشن چندر کی کہانی ”پہلا دن“ ایک خستہ حال کلرک اور اس کی خوبصورت بیوی کی کہانی ہے جو روزگار کی تلاش میں بمبئی جاتے ہیں اور فلمی دنیا کے گرگوں کے ہاتھوں بیوی ڈائرکٹر کا بستر گرم کرنے کے بعد بیرون بن جاتی ہے۔ فلم والوں کو جھانسنہ دینے کے لیے میاں بیوی کو ایک دوسرے کو بھائی بہن کہہ کر پکارنا پڑتا ہے اور آخر میں شوہر کار کا دروازہ کھولے کھڑا رہتا ہے اور بیوی ہیرو کی کار میں بیٹھ کر رات گزارنے چلی جاتی ہے۔ یہ کہانی محض کہانی سناتی ہے، انسان اور زندگی کے متعلق کوئی معنی خیز بات نہیں بتاتی۔ کیونکہ کردار واقعات کی موجوں پر بہتے جاتے ہیں اور اپنا باطن

بے نقاب نہیں کرتے۔ اگر عورت ترقی کو نش اور مرد پیسوں کا لالچی ہے، اگر دونوں کو ایک دوسرے سے گہری محبت نہیں، اگر ان کا ضمیر بیدار نہیں تو کوئی المیہ بھی نہیں۔ اگر یہ باتیں ہیں تو اندرونی اخلاقی اور جذباتی کش مکش کے بیان کے ذریعے بنتے بگڑتے رشتوں کی ٹریجڈی کو اجاگر کیا جاسکتا ہے، اس طرح یہ تنہم ابھر سکتی ہے کہ آدمی نے جو کچھ پایا ہے وہ، اُس نے جو کچھ کھویا ہے اُس کے مقابلہ میں کس قدر قیمتی ہے، یا پھر عورت کے کردار کے ذریعے ایک خوبصورت عورت کی ترقی کو نشی یا رومانی آرزو مندی یا اس کی بے رخی اور بے وفائی کی کہانی کے جذباتی ڈرامے کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً اپنی کہانیوں میں یہی طریقہ اپناتا ہے مثلاً وہ محض یہی نہیں بتاتا کہ خوشیا کیا کرتا ہے بلکہ اس کے اندرون میں جو گڑ بڑ پیدا ہوتی ہے اسے بے نقاب کر کے دکھاتا ہے کہ خوشیا جو کچھ کرتا ہے وہ کیوں کرتا ہے۔ جب تک آدمی کے اندرون میں نہ جھانکا جائے تب تک یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ اس کی اخلاقی حس اور قوت ارادی کتنی مضبوط ہے اور وہ کون سی ترغیبات اور طاقتیں ہیں جو انہیں مغلوب اور منہدم کر دیتی ہیں۔

”چابک“ ایک ایسے متمول اور خوبصورت نوجوان کی کہانی ہے جو سادیت پسند ہے اور خوبصورت عورتوں کو چابک سے پھٹکار کر جنسی تسکین حاصل کرتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ سادیت پسندی پر میری نظر سے آج تک کوئی بھی اچھا افسانہ اور ناول نہیں گزرا۔ یہ موضوع ادب کا موضوع نہیں کیونکہ سائیکو پیٹھ اور جنسی پروٹ کے کرتوتوں کو بیان کرنا سنسنی خیزی ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو ”لولتیا“ ایک نمفومینیاک کے کرتوتوں کی نہیں بلکہ جذبہ محبت اور ضمیر دونوں کی بیداری کی کہانی بن جاتی ہے۔ نیپیا کو ف نے دو دنیاؤں کو EXPLORE کیا ہے۔ ایک تو امریکہ کی نئی دنیا اور دوسری ہمیرٹ کی اندرون کی دنیا، اور یہی بات ناول کو جرائم بھتر لرز سے امتیاز بخشتی ہے۔ عورت اور مرد کی ہم جنسی پر بھی وہی ناولیں اہم ہیں جو تخریر اور بغاوت کے جذبہ سے بلند ہو کر باہمی لگاؤ اور محبت کے پیچیدہ رشتوں اور اخلاقی کش مکشوں کا بیان کرتے ہیں۔ منٹو کی کہانی ”مس ٹین والا“ کمزور ہے کیونکہ وہ نفسیاتی کیس ہسٹری کی دستاویزیت سے بلند نہیں ہو پاتی۔ نفسیاتی افسانہ اسی وقت آرٹ بنتا ہے جب وہ کیس ہسٹری کی بوا بھیسوں سے بلند ہو کر اقدار سے بحث کرتا ہے اور انسانی روح کے ڈرامے کو پیش کرتا ہے۔ یہی بات دستور دسکی کو دنیا کا سب سے بڑا نفسیاتی ناول نگار بناتی ہے۔

اور منٹو کو شیر محمد اختر سے امتیاز بخشی ہے۔ بہر حال ”پایک“ کا بے حد دولت مند اور خوبصورت نوجوان ایک متوسط طبقے کی دلکش عورت پر فریفتہ ہوتا ہے اور اس کے شوہر کو لاکھوں کی لالچ دے کر عورت کو اپنی خواب گاہ میں بلانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ کرشن چندر کی ایک کمزوری یہ بھی ہے کہ وہ افسانوں میں دولت کو دونوں ہاتھوں سے لٹواتے ہیں۔ آخر انہیں تو الفاظ ہی لکھنے ہوتے ہیں، ہزار کی جگہ لاکھ اور لاکھ کی جگہ کروڑ لکھ دیا تو کیا فرق پڑتا ہے بہر حال نوجوان چایک سے عورت کو مارتا ہے، خوب مارتا ہے۔ عورت برداشت کرتی ہے، لیکن پھر اس کے ہاتھ سے چایک لے کر اسے پھٹکارنا شروع کرتی ہے۔ نوجوان کے ہوش ٹھکانے آ جاتے ہیں اور اس تجربے کے بعد وہ پھر کبھی کسی عورت کو نہیں پھٹکارتا۔ افسانہ دولت مندوں کی سادیت پسندی یا نفسیاتی بیماریوں پر طنز ہے۔ جنس کو یہاں پھر طبقاتی مقصد کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ نفسیات کے مریض اس طرح اچھے نہیں ہوتے۔ چوروں کے ہاتھ کاٹنے اور پاگلوں کو مارنے کا طریقہ زمانہ ترک کر چکا ہے۔ نوجوان اس تجربے کو ایک تلخ تجربے کے طور پر فراموش کر سکتا ہے اور دوسری زیادہ رضامندی سے پیسنے والی عورتیں خرید سکتا ہے۔ کچھ آدمی تلخ تجربات سے گزرتا ہے لیکن وہ اگر واقعی مریض ہے اور اس کی نفسیاتی DRIVES طاقتور ہیں تو ایسے تجربات اس کی اصلاح نہیں کر سکتے۔ عادی شرابی گڑ میں گرنے کے بعد شراب ترک نہیں کرتا۔ وہ جانتا ہے کہ تلخ تجربہ کا ڈھرایا جانا ناگزیر نہیں۔ پھر سادیت محض دولت مندوں کا رنگ نہیں۔ یہ پس ماندہ طبقوں میں زیادہ پائی جاتی ہے اور بچوں اور عورتوں کو بے دریغ پیسنے والوں کی ہمارے سماج میں کمی نہیں۔ اگر افسانے کا ہیرو دولت مند نوجوان نہ ہوتا اور اجد کسان اور غلیظ بستیوں کا باسی ہوتا، اور ہو سکتا ہے تو طبقاتی طنز کی کوئی قیمت نہیں رہتی۔ پریم چند تو خیر، ایسے موضوعات کا ذکر سنتے ہی لرزنے لگتے، لیکن فرض کیجیے کہ وہ اس موضوع پر افسانہ لکھتے تو ان کا کیا رویہ ہوتا۔ وہ آدمی سے عورت کی پٹائی کراتے، خوب پٹائی کراتے لیکن ایک لمحہ وہ آتا جب سسکیاں بھرتی زخمی عورت کی بے بسی آدمی کو سوچنے پر مجبور کر دیتی۔ یہ لمحہ آدمی کے دل پلٹنے کا لمحہ ہوتا گویا نفسیاتی مریضوں کا دل پلٹا مشکل ہی سے ہوتا ہے۔ لیکن دل پلٹنے کی نفسیات میں اہمیت ہے کہ جدید نفسیاتی علاج دماغی اور اعصابی توازن پیدا کرنے کے بعد فرد کو اپنی قوت ارادی کے استعمال کی تلقین کرتا ہے۔ یہ آدمی کو عرفان ذات

کے ذریعے اندر سے بدلنے کی کوشش ہے۔ ایک غیر انسانی اور ہولناک صورت حال سے دوچار ہونے کے بعد بھی آدمی نہیں بدلتا یا صورت حال کی ہولناکی سے آگاہ تک نہیں ہوتا تو ایسے سفاک مریضوں کی رویداد سوائے سنسنی خیز اور تکلیف دہ تجربے کے ہیں کچھ نہیں دیتی۔ اگر مٹو اس موضوع پر لکھتا تو عورت کی بے بس مظلومیت کو ہوسناک ایذا دہی سے نکراتا اور اس طرح کہانی یا تو شر کے بزور یا معصومیت پر انسانی فطرت کی تاریک طاقتوں کی یلغار کی لرزہ خیز کہانی بن جاتی۔ کرشن چندر کی کہانی نہ نفسیاتی رہتی ہے نہ اجتماعی، کیونکہ نفسیاتی مسائل سے طبقاتی احتجاج کا ادب مشکل ہی سے پیدا ہوتا ہے۔

کرشن چندر کی ایک کہانی ہے ”مسکرائے والیاں“ دو دل پھینک نوجوان ایک کافے میں بیٹھے ہوئے ہیں اور ان کی طرف ایک لڑکی جو ایک بوڑھے آدمی کے ساتھ بیٹھی ہوئی ہے، دیکھ دیکھ کر مسکراتی ہے۔ وہ پیش قدمی کرتے ہیں لیکن انہیں پتہ چلتا ہے کہ لڑکی تو فی الحقیقت پاگل ہے اور اس کا باپ ڈاکٹر کے مشورے پر اسے روزانہ گھمانے کے لیے لاتا ہے۔ ایک پاگل لڑکی کو آوارہ سمجھنے کی عقیم کا کلاسک استعمال راج کپور کی ایک پرانی فلم گوپی ناتھ میں ہو چکا ہے۔ اس افسانے کی کمزوری یہ ہے کہ اس میں دل پھینک نوجوانوں پر جو طنزیہ انکشاف ہوتا ہے اس میں صورت حال کی ہولناکی سے زیادہ اخلاقی تادیب کا پہلو نمایاں ہے۔ حالانکہ افسانے کی عقیم میں ایسی تادیب کی کوئی گنجائش نہیں۔ اخلاقی تادیب کا یہ پہلو اس لیے ابھرا ہے کہ افسانہ کی ابتداء میں طنزیہ انشائیہ کا غصہ غالب ہے۔ نوجوان نظر باز ہوں، لڑکی پاگل اور افسانہ نگار اخلاق پسند تو گھٹل اخلاقی طنز کا گھیلنا ناگزیر بن جاتا ہے۔ افسانوی تکنیک کا سلیقہ مندانہ استعمال ہی فصیح تاثر اور نتائج پیدا کر سکتا ہے اور کرشن چندر تکنیک کے معاملے میں بہت لاپرواہ ہیں۔ موپاساں کی ایک کہانی میں ایک راہ چلتی طوائف ایک آدمی کو اپنے گھر لے جاتی ہے۔ ابھی اختلاط شروع بھی نہیں ہونے پاتا کہ بغل کے کمرے سے ایک بچے کے رونے کی آواز آتی ہے۔ طوائف اندر جاتی ہے، بچے کو چپ کراتی ہے پھر واپس آتی ہے۔ اب ذرا پیموشن کی ہولناکی ملاحظہ فرمائیے! وہ جو مرد کے لیے سرمایہ عیش تھی بذات خود غم و افلاس کا انبار بے پایاں ہے۔ صورت حال اخلاقیات سے بلند ہو کر المناک اور ہولناک بن گئی ہے۔ طنز کی کوئی گنجائش نہیں کیونکہ اچھائی اور برائی افعال اور صورت حال کا پیمانہ نہیں۔ سوائے درد مندی کے صورت حال کی

المناک کی طرف قاری اور افسانہ نگار کا کوئی رویہ نہیں۔ اگر کرشن چندر نمٹو اور موپاساں کی طرح اس تھیم پر ایسا افسانہ نہیں لکھ سکتے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ اپنی اخلاقی، سماجی اور جذباتی شخصیت کو افسانے کے باہر رکھنے کے آداب سے واقف نہیں۔ طنز کار گرا اسی وقت ہوتا ہے جب انسانی اطوار کا پیمانہ آدرش ہوتے ہیں۔ کرشن چندر کے اس افسانے سے جو آدرشی رویہ ابھرتا ہے وہ تو یہی ہے کہ سب عورتوں کو مائیں اور بہنیں سمجھا جائے۔ خود کرشن چندر کی حسن پرستی ایسی آثرم وادی اخلاقیات کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ لہذا کرشن چندر کے لیے ضروری تھا کہ وہ MORALS اور MANNERS میں فرق کرتے کہ اخلاقی اعتبار سے عورتوں کو دیکھنا، گھورنا، ان کی طرف اشارے کرنا سب افعال شنیعہ ہیں لیکن MANNERS کی دنیا میں تینوں میں فرق مراتب ہے کہ دیکھنا فطری عمل ہے کہ آدمی دوسری چیزوں کے ساتھ عورت کو بھی دیکھتا ہے، لیکن گھورنا فعل شنیعہ اور اشارے کرنا بجرمانہ تک ہو سکتا ہے۔ ان نزاکتوں کا خیال نہ کیا جائے تو طنز اندھیرے میں چھوڑا گیا تیر بن جاتا ہے۔

کرشن چندر کی مصیبت یہ ہوئی کہ سیاست ان کے ذہن پر اس قدر چھا گئی ہے کہ وہ خالص انسانی اور نفسیاتی مسائل کو بھی ایک ہیومنسٹ کی نظر سے دیکھ نہیں سکتے اور کسی نہ کسی طرح کھینچ تان کر انھیں سیاسی اور طبقائی رنگ دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر انسانی زندگی سیاست میں اسی طرح رنگی ہوتی ہے کہ اس کے کسی بھی پہلو کو سیاست سے الگ کر کے دیکھا ہی نہ جا سکتا تو صاف بات ہے ہمارا کل ادب سو فی صدی سیاسی ہوتا، لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔ معاملہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ ادب کا تعلق ان مسائل سے ہے جو انسانی تعلقات سے پیدا ہوتے ہیں اور ان تعلقات میں سیاست کا عمل دخل بہت کم ہے۔ یہی سبب ہے کہ سیاست ادب میں ابھی تک اپنی جگہ نہیں بنا سکی ہے، اور جس طرح سماجی اور نفسیاتی مسائل اپنے اظہار کے لیے فن کا رانہ فارم پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں، سیاسی مسائل اظہار بیان کے ایسے اسالیب ہنوز پیدا نہیں کر سکے ہیں۔ اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ آدمی کی کل زندگی مذہب میں رنگی ہوتی ہے تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ مسلمان گھرانوں کی ترجمانی کرنے والا ادب اسلامی ہوگا اور عیسائی گھرانوں کی تصویر کشی کرنے والا ادب عیسائی ہوگا۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ ایسا نہیں ہے، حالانکہ مذہب کا اثر انسانی معاشرت پر سیاست سے بھی زیادہ گہرا ہے دنیا بھر کے ادب میں ہم دلچسپی لیتے ہیں تو اس کی بدیہی وجہ یہ ہے کہ ادب اس آدمی کے جو مسلمان ہندو

اور عیسائی ہے، انسانی مسائل پیش کرتا ہے۔ اگر ادب ان کے اسلامی یا عیسائی مسائل پیش کرتا تو شاید ہم اس میں اتنی دلچسپی نہ لیتے۔ وہ ادب جو خالص مذہبی موٹف کو ابھارتا ہے دوسری قسم کا ہوتا ہے، ایسا ادب اچھا اور اہم ہو سکتا ہے لیکن کل ادب ایسا نہیں ہوتا۔ اگر فکشن کا معاملہ لیں تو اسلامی ادب نہایت ہی معمولی قسم کی تاریخی ناولوں سے آگے نہیں بڑھا۔ نذیر احمد کے اصلاحی ناول بھی اسی وقت دلچسپ بنتے ہیں جب ان کے کردار انسانوں کی طرح بات چیت کرنا اور جینا شروع کرتے ہیں۔ جب بھی مذہبی اور اخلاقی تعلیمات کا آسیب ڈپٹی صاحب کے اعصاب پر سوار رہتا ہے وہ اتنا ہی بُرا لکھتے ہیں جتنا کہ کرشن چندر نے لکھا ہے۔ ذرا غور کیجیے کہ زندگی کی بہت سی چھوٹی موٹی الجھنیں ہیں، تلخ و شیریں تجربات ہیں، لطیف و شوریدہ کردار ہیں۔ انسانی فطرت کے روشن و تاریک گوشے ہیں، انسانی تعلقات کے طرہ و طریقہ پہلو ہیں، جو سیاست کے حوالے کے بغیر ادب و شعر کا موضوع بنتے رہے ہیں۔ سیاست کی وجہ سے نہیں بلکہ اس کے باوجود ہر گھر اور ہر آدمی کی زندگی میں ایک ایسا ڈراما کھیلا جا رہا ہوتا ہے جو دوسرے آدمی کی زندگی کے ڈرامے سے مختلف ہوتا ہے حالانکہ وقت نماز سمجھی ایک صف میں کھڑے ہوتے ہیں اور الگ الگ لاکھوں کے ووٹ ایک ہی امیدوار کے لیے گرتے ہیں۔ مذہب اور سیاست کی تبلیغ کرنے والا ادب اسی ڈرامے کو دیکھ نہیں پاتا۔ یہی ڈراما بڑے ادب کا تخلیقی سرچشمہ ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک بد مزاج کسان اپنے بچوں سے، ایک ادارہ مزدور اپنی بیوی سے، ایک صوم و صلاۃ کی پابند ساس اپنی بیوی سے سفاکانہ سلوک کرتی ہے۔ ایسی بھی ہوتا ہے کہ ایک سرمایہ دار محبت میں سب کچھ لٹا دیتا ہے یا جوان لڑکے کی موت پر سب کچھ تیاگ دیتا ہے۔ ادب کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ وہ فرد کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ جب کہ جرئ مز اور سماجی علوم یہ کام نہیں کر سکتے۔ ان کا کام افراد پر مشتمل مہنیت اجتماع کے ان مسائل کو سمجھنا ہے جنہیں ریاست، حکومت اور سماجی ادارے حل کر سکتے ہیں۔ فرد کی داخلی اور خارجی زندگی ادب کا حصہ حصہ ہیں۔ کرشن چندر اس مضبوط حصار کی قدر و قیمت نہ جان سکے۔ فرد کو ٹائپ پر، جزیرہ حقیقت پسندی کو صحافتی طنز پر، اور زندہ تو انا تعلقات کو منصوبہ بند تعلقات پر قربان کرتے رہے۔ ”دسویں میل“ میں ایک بڑے ہوٹل میں بڑے بڑے سرمایہ دار کھڑے ہوئے ہیں۔ ایک ”رجی کروڑپتی کا ذکر ان الفاظ میں ہوتا ہے:

”یہ صاحب تیل کے بادشاہ ہیں۔ پرانا زمانہ ہوتا تو لوگ انھیں تیلی کہتے، اور گھر کے دروازے کے باہر روک دیتے۔ وہ ہر نئے کنویں کی دریافت پر نئی محبوبہ دریافت کرتے ہیں۔“

کرشن چندر کا یہ نمائندہ اسلوب ہے جس میں وہ سرمایہ داروں اور دولت مندوں کا ذکر کرتے ہیں۔ یہ کردار نگاری کا نہیں خاکہ اڑانے کا اسلوب ہے۔ بورژوازی سے نفرت کرنے کے لیے بھی بورژوازی کو جاننا ضروری ہے اور بورژوازی کو جاننے کا مطلب ہے اس کی اُن منفرد خصوصیات کو پہچانا جائے جو مہاجنی نظام کی پروردہ ہیں۔ یعنی یہ دیکھا جائے کہ کیا دولت نے اسے اقتدار پسند، مغرور، حریص، خود غرض، بے رحم، نمائشی، اور نام و نمود اور سماجی منزلت کا پرستار بنایا ہے۔ کردار اپنی ان صفات کو دوسرے کرداروں کے ساتھ اپنے تعلقات اور مختلف حالات میں جو طرزِ عمل وہ اختیار کرتا ہے، اس کے ذریعے ہی اجاگر کر سکتا ہے۔ اسی لیے فن کار کردار کو زیادہ سے زیادہ کرداروں، واقعات اور آرائشی حالات سے دوچار کر کے اس کے طرزِ عمل کا مطالعہ کرتا ہے۔ بیان نہیں عمل کردار کی کسوٹی ہے۔ یہ فلکشن کے آرٹ کا طریقہ کار ہے جو طنزیہ خاکہ، صحافتی چربہ، اور انشائیہ کے طریقہ کار سے مختلف ہے۔ کرشن چندر سرمایہ داروں کی شراب نوشی اور عورت بازی کا ذکر ہمیشہ بڑھ چڑھ کر کرتے ہیں۔ یہ اخلاقی کمزوریاں ہیں جو مثلاً ادیبوں، پروفیسروں، کلرکوں اور متوسط طبقے کے شریف زادوں میں بھی عام ہوتی ہیں، اکثر سرمایہ داروں سے بھی زیادہ ہوتی ہیں کہ ایک مقبول عام مفروضہ یہ بھی ہے کہ سرمایہ دار دولت کے پیچھے اتنا بھاگتا ہے کہ اپنی بیوی تک کے لیے ناکارہ ہو جاتا ہے۔ دوسرا مقبول عام مفروضہ یہ بھی ہے کہ سرمایہ داروں کی بیویاں ڈرائیوروں سے اپنی جنسی پیاس بجھاتی ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ سرمایہ داروں کی اخلاقی کمزوریوں کی بجائے ان کی ان خصوصیات کو نمایاں کرنا چاہیے جو انھیں سماج کے لیے ناقابلِ قبول بناتی ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں سرمایہ داروں کے کردار بھی نوزدولیتوں، اسمگلروں، بد معاش بیوپاریوں یعنی VULGAR RICH کی صورت میں ملتے ہیں۔ یہ لوگ جاہل ہیں، کلچر سے محروم ہیں، خراب زبان بولتے ہیں اور عیاشیاں کرتے ہیں۔ ایک سرمایہ دار بھی تعلیم یافتہ، ذہین، فطین اور مہذب ہو سکتا ہے اس کا ہمارے لکھنے والوں نے کبھی چیلنج قبول نہیں کیا۔ اسی افسانے میں کرشن چندر آگے چل کر لکھتے ہیں :

”یہ امیر عورت کینیڈا میں گیارہ رسالوں، دو روزناموں، اور پانچ ہفت روزوں کی مالک ہے۔ اس عورت کے پاس عقل نہیں ہے، ایک فیتہ ہے جس سے یہ اپنے اخبار اور رسالوں کی تصویریں ناپتی رہتی ہے۔ تصویر جتنی بڑی اور رنگ دار ہوگی رسالہ اتنا ہی زیادہ بکے گا۔۔۔۔۔ یہ عورت امیر ہے۔ اب تک پانچ خاوند بدل چکی ہے۔ سری نگر میں یہ اپنے نوجوان نیگرو بٹلر کو لے کر آئی ہے۔ حالانکہ اس کے رسالے اور اخبار سب کے سب اپنی نیگرو دشمنی کے لیے مشہور ہیں۔ اس وقت یہ اپنی سچی ہوئی خواب گاہ میں نوجوان نیگرو بٹلر کے ساتھ شراب پی رہی ہے، اور اس تندرست اور توانا جسم کو یوں دیکھ رہی ہے جیسے قصائی کسی پلے ہوئے بکرے کو دیکھ دیکھ کر اس کے گوشت کا اندازہ کرتا ہے۔ پرانے زمانے ہوتے تو ہم اس عورت کو قصاب کہتے۔ مگر آج کل نہیں کہہ سکتے۔“

اس بے حد کمزور اور لچر پیرے گراف کو کرشن چندر کے فن کے وسیع تناظر میں آسانی سے نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ میں نظر انداز اس لیے نہیں کر رہا کہ یہ پیرے گراف کرشن چندر کے ان فنی اور سماجی رویوں کا آئینہ دار ہے، جنہوں نے نہ صرف کرشن چندر سے کمزور افسانے لکھوائے بلکہ ان کی نسبتاً اچھی کہانیوں کو بھی بہت اچھی کہانیاں بننے نہیں دیا۔ پہلی بات تو یہ کہ کرشن چندر اپنے افسانوں میں کردار نگاری نہیں کرتے، کرداروں کا طنزیہ مزاحیہ یا جذباتی BIO-DATA دیتے ہیں جو صحافتی طریقہ کار ہے۔ دوسری بات یہ کہ طنز کے جوہر شخصی نفرت کو غیر شخصی آرٹ میں بدلنے سے کھلتے ہیں لیکن کرشن چندر اس گروے وقف نہیں۔ امریکی تمدن بہت خام ہے۔ نیبا کوف نے تو اس کا ایسا خاکہ اڑا لیا ہے کہ بات غلط نہیں کہ ہمبرٹ کے ہاتھوں لولیتا کا ریپ فی الحقیقت ادھیڑ یورپ کے ہاتھوں نوخیز امریکی تمدن کا ریپ ہے۔ جتنی نفرت امریکی ادیبوں نے امریکہ سے کی ہے اتنی ہم ہندوستانی کیا کر سکیں گے۔ مجھے کرشن چندر پر یہ اعتراض نہیں کہ وہ امریکہ سے نفرت کیوں کرتے ہیں، اعتراض صرف یہ ہے کہ وہ اپنی نفرت سے کوئی تخلیقی کام نہیں لے سکے۔ روس کی محبت سے بھی ترقی پسند کوئی تخلیقی کام نہیں لے سکے۔ جیسا کہ عصمت، خواجہ احمد عباس اور سردار جعفری کی تحریروں سے ظاہر ہے۔ کسی بھی تمدن پر تنقید اسی وقت اثر انگیز ہوتی ہے جب وہ مناسب اور موزوں ادبی فارم پیدا کرتی ہے۔ مثلاً خطوط، سفرنامہ، ڈائری،

اخباری رپورٹنگ، دوسرے ملک کے سیاح، یادور دراز سیارے کے سفیر یا خلا باز کے تجربات کا فارم، سوفٹ کا گولی ورز، والیٹر کا کانڈید، جانسن کا رسالہ، گولڈ اسمتھ کا چین، ایولن وا کا اخباری رپورٹر، حاجی بابا کا سفرنامہ، ابراہیم بیگ کا سیاحت نامہ، اور ایسی ہی بہت سی مثالیں دی جاسکتی ہیں جن میں اپنے اور دوسروں کے تمدن کا خاکہ اڑایا گیا ہے جسے طرفت نہ ہو تو سماجی اور اخلاقی تنقید مند جبیں مولوی کاچرچر اپن بن جاتی ہے یا بازاری آدمی کا پھلڑ پن۔ ان دونوں کی زبانی آپ اس عورت کا حال سنیں جو دولت مند ہے، پانچ خاوند بدلتی ہے اور اپنے بٹلر یا ڈرائیور سے بدکاری کرتی ہے۔ ادب میں ایسی عورت یا تو بیڈ روم فارس کا موضوع ہے یا NOVEL OF MANNERS کا یا سماجی طنز کے فکشن کا اور یہ سب چیزیں بغیر حسن ظرافت کے نہیں لکھی جاسکتیں۔ کرشن چندر کے پاس حسن ظرافت ہے لیکن چونکہ اکثر و بیشتر وہ افسانوی فارم اور کمکنک کا خیال نہیں رکھتے اس لیے جہاں انھیں اپنی اس صلاحیت سے کام لینا چاہیے وہاں نہیں لے سکتے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو چونکہ ترقی پسندوں پر بقراطیت اور چودھریا زیادہ سوار تھا اس لیے انسانی تماشے کے مضحک پہلوؤں کو بھی وہ پرغتاب مولوی کی نظر ہی سے دیکھتے تھے۔ ان کے طنز میں تبسم زیر لب کا فقدان اور کف درد ہانی زیادہ ہے۔ کرشن چندر کے دو افسانے ہیں ”امریکہ سے آنے والا ہندوستانی“ اور ”سب سے بڑا گناہ“ دونوں افسانے ناکام ہیں۔ پہلا اس وجہ سے کہ امریکہ سے آنے والا ہندوستانی پرانے ولایت پلٹ بابو لوگوں کا عکس ہے اور ایسے لوگوں پر ہندوستانی ادب میں کردار نگاری کے بہتر نمونے ملتے ہیں۔ یہاں کرشن چندر کا مقابلہ نذیر احمد سے کیجیے۔ کرشن چندر بہت پیچھے نظر آئیں گے۔ سب سے بڑا گناہ روزن برگ کی پھانسی پر ہے۔ یہ افسانہ افسانہ رہا ہی نہیں مضمون بن گیا ہے، یعنی چند صفحات کے بعد کرشن چندر افسانہ نگاری کا PREFERENCE تک ترک کر دیتے ہیں۔ انفرادی ضمیر اور ریاستی وفاداری کی تھیم یونان میں انٹی گنی سے چلتی ہے تو دستو دو سکا سارتر اور کامیو تک پہنچتی ہے۔ روزن برگ کو افسانہ یا ڈراما کا موضوع بنایا جاتا تو اس تھیم سے آنکھیں چار کرنی پڑتیں۔ کرشن چندر نے نہیں بنایا۔ انھوں نے صرف ایک احتجاجی مضمون لکھا۔ مضمون چونکہ شخصی ہے معروضی نہیں، آدھا سچ بولتا ہے پوری حقیقت پیش نہیں کرتا، اسی لیے بطور مضمون کے بھی اپنی قیمت کھودیتا ہے۔ سیاسی لڑائیاں جذباتی انداز میں نہیں بلکہ منطقی اور عقلی سطح پر لڑی جاتی ہیں۔ روزن برگ کے بچوں کی مٹی اور

معصومیت کو کرشن چندر امریکی بیاریوں ہی کی مانند اسپلوٹ کرتے ہیں۔ کہنے والے کہہ سکتے ہیں کہ غدار اپنے عمل کے ذریعہ لاکھوں اور کروڑوں ہم وطنوں کے بچوں کی زندگی سے کھیلتا ہے۔ خاطر نشان رہے میں رورزن برگ کو غدار نہیں سمجھتا لیکن کیونسٹوں کی طرح شہید بھی نہیں سمجھتا۔ جب تک میرے سامنے پورے شواہد نہ ہوں میں ایسے معاملات میں کوئی فیصلہ نہیں کرتا۔ اسی لیے میں نہیں چاہتا کہ لوگ ادھوری، ایک طرفہ اور غلط باتیں کہہ کر میرے ذہن کو خلجان میں مبتلا کریں۔ میں نہیں چاہتا کہ کوئی میرے سامنے یہ کہے کہ ہندوستانی مسلمان اپنے ملک کے وفادار نہیں، یا رورزن برگ محسن انسانیت تھا، یا پاسترناک غدار تھا، تاؤتھیکر وہ اپنے دغودل کو دلائل و شواہد سے ثابت نہ کرے۔ اسی لیے میں اس ادب کو بہت خراب ادب سمجھتا ہوں جس میں ادیب صاف ستھرے نظر آنے کے لیے اپنے ضمیر کو دھو تا ہے اور گندا پانی بطور افسانہ یا مضمون قاری کو پینے کے لیے دیتا ہے۔ میں پوچھتا ہوں وہ اچھے ہوئے پریشان کن اور متنازعہ مسائل جو خود فن کار کے آرٹ میں سما نہیں سکتے، جو آفاق گیر فن کارانہ حقیقت میں تبدیل نہیں ہو سکتے، جن کی سچائی کو دیکھنے کی خود فن کار میں تاب نہیں، انہیں ایک طرفہ خبری انداز میں بیان کر کے قاری کو ذہنی تردد اور خلجان میں مبتلا کرنے کا فن کار کو کیا حق ہے۔ یہ آرٹ نہیں پروپیگنڈا ہے جسے یا تو قبول کیا جاتا ہے یا رد۔ قبول کرنے والوں کے خرابی تعصبات خام آرٹ کی کمی کو پورا کر دیتے ہیں۔ وہ ادیب جو اپنے ہم اعتقادوں کی تسکین کی خاطر لکھتا ہے اسے آرٹ کی ضرورت بھی نہیں رہتی کہ آدھا کام وہ کرتا ہے اور آدھا کام قاری کے تعصبات۔

اب آئیے پھر اس پیریگراف پر نظر کریں جس میں ایک دولت مند عورت ہاتھ میں شراب کا جام لیے جیشی کے بدن کو ہوسناک نظروں سے دیکھتی ہے۔ ہندوستانی فلموں کی طرح کرشن چندر اپنے افسانوں میں شراب کی بوتلیں اُسی وقت کھولتے ہیں جب آدمی فلموں کے ولن کی مانند بہت خراب کام کرنے والا ہوتا ہے۔ شراب کا بدکاری سے یہ رشتہ ایسا ہی کلی شے BEHAVIOUR ہے، جیسا کہ سفید فام عورت کا جیشی سے، کروڑپتی مرد کا جوان جسم سے، کروڑپتی عورت کا جوان لڑکے سے، فلم ڈائریکٹر کا اسٹرائیڈ سے، بیوروکریٹ کا اسٹینو سے، ساہوکار کا گرام کٹیا سے، شہری سیاح کا شمیر سے، نارے سے۔ ایسے کلی شے تعلقات سے افسانے نہیں افسانوی فارمولے جنم لیتے ہیں، آرٹ نہیں مان آرٹ

پیدا ہوتا ہے۔ عیاش اور گلو لومرد کو MRS. ELIOT'S ROMAN HOLIDAY اور MIDNIGHT COWBOY میں دیکھیے۔ آرٹ اور نان آرٹ کا فرق واضح ہو جائے گا۔ نئی دنیا نئے جنسی مسائل لے کر آئی ہے۔ ان مسائل کو ادب میں پیش کرنے کے لیے نئے اسلوب نئی تکنیک اور ایسے کرداروں اور واقعات کی ضرورت ہے جو ان مسائل کی نمائندگی اور وضاحت کر سکیں۔ کرشن چندر کا آخری جملہ ہے ”پرانے زمانے ہوتے تو ہم اس عورت کو قصاب کہتے۔“ پرانے زمانے ہوتے تو ہم اس عورت کو قصاب نہیں فاحشہ کہتے، اور پرانے زمانے کی بات چھوڑئیے، پانچویں دہائی سے قبل کے زمانے کے لیے بھی ہمارا دور ناقابل فہم حد تک برہنہ، فحش، بے شرم اور جنس زدہ بن گیا ہے۔ سیلز گرل، ایر ہو سٹس اور RECEPTIONIST سے لے کر ماڈل اور ایکٹرس تک عورت سے جو کام لیے جا رہے ہیں وہ پرانے زمانے میں بازاری عورتوں ہی کے کام تھے۔ آزادی نسواں کا یہ منطقی انجام ہے۔ اس صورت حال پر صرف آرٹھو ڈوکسی ہی نکتہ چینی کا حق رکھتی ہے کیونکہ اس کے پاس فرسودہ ہی سہی لیکن اقدار کا ایک نظام ہوتا ہے۔ برلزم اور ترقی پسندی کی یہی مصیبت ہے کہ وہ نظام اقدار کو FLUX میں رکھتی ہے لیکن اپنے عمل کے نتائج کو دیکھ کر خوف زدہ ہو جاتی ہے۔ میں پوچھتا ہوں جس سماج نے اچھوت، سستی، بال و دھواؤں کو صدیوں تک برداشت کیا ہوا ہے کیا حق ہے وہ نئے زمانے کی نئی عورت کی آزاد اور کھلی فضاؤں میں زندگی بسر کرنے کے چلن کی حرف گیری کرے؟ یساری پیورٹینزم جس کے کرشن چندر بُری طرح شکار ہیں، نئے آدمی کے جذباتی اور نفسیاتی مسائل سمجھتا نہیں سکتا۔ ایک تعلیم یافتہ عورت جب سماج اور مرد کے جبر سے باہر نکل کر ایک فرد کے طور پر اپنی زندگی اور شخصیت کا اثبات کرتی ہے، تو اسے جن صبر آزما اور دشوار گزار مراحل سے گزرنا پڑتا ہے اور جس طرح وہ تجربہ اور غلطی کی جدلیات سے گزر کر اپنی زندگی کو ایک نیا توازن بخشنے کی کوشش کرتی ہے، اس کی طرف کرشن چندر ہمدردانہ رویہ تو کیا اختیار کرتے، اس کا شعور تک حاصل نہیں کر سکے۔ سلامتی تو روایت کی چھتر چھپایا میں ہے۔ روایت شکن کے لیے تو کڑے کوس کے فاصلے اور بول کے کانٹے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ روایت شکن کو بھی بڑی خاک چھاننے کے بعد یہ پتہ چلے کہ سلامتی اور مسرت تو روایتی اسلوب حیات ہی میں تھی۔ پچاس شوہر بدلنے کے بعد عورت پھر محسوس کرے کہ جو خوشی ایک شوہر کی باہول میں ہے وہ ہر زہ گردی میں نہیں تو اسے یو ٹرن

لینے کی اجازت ہے۔ لیکن یہ نہ رجعت ہوگی نہ روایت کی باز آفرینی بلکہ روایت کی نئی تعمیر اور نیا توازن ہوگا جو انحراف کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ عورت کے انحراف اور بغاوت نے روایت کو اپنی قدیم جبریت شکل میں جاری رہے نہیں دیا، بلکہ نئے تجربات نے روایت میں کشادگی اور ہلک پھلک پیدا کی ہے۔ باغی المیہ ہیرودی کی مانند نظام کائنات کو درہم برہم کرتا ہے۔ اس کی موت ناگزیر ہے تاکہ نظام کائنات پھر سے اپنا کھویا ہوا توازن پیدا کرے۔ المیہ ہیرود کے مرنے سے یہ توازن دوبارہ قائم ہوتا ہے۔ لیکن یہ پرانے توازن سے مختلف ہوتا ہے۔ باغی غلاموں کو بھانسی پر لٹکایا جاتا ہے، پھر سے آقاؤں کی حکمرانی قائم ہوتی ہے لیکن آقا اتنا تو جان لیتے ہیں کہ نظام بغاوت کر سکتے ہیں۔ یہ شعور ہی بغاوت کی اہمیت کا ضامن ہے۔ اسی لیے اعلیٰ ادب ہی ہوتا ہے جو باغی کی بغاوت کا مطالعہ دیدہ ریزی اور ہمدردی سے کرتا ہے۔ باغی اپنی بغاوت سے روایت کی حدود اور اپنے تجربات کی ناکامیوں کی دفعتاً مست کرتا ہے۔ عورت نے آزادی پا کر بہت کچھ کھویا ہے۔ لیکن ایک چیز جو اس نے پائی ہے وہ یہ احساس ہے کہ مرد کو کوئی حق نہیں کہ اس کی بایو لوجیکل مجبوریوں کا فائدہ اٹھا کر اس کا سماجی استحصال کرے اور اسے ادب، آرٹ، کلچر سے محروم تحت انسانی سطح پر بنیے پر مجبور کرے۔ اس عورت کی ترجمانی نہ عصمت کر سکی ہیں نہ کرشن چندر۔ عورت کی آزادی کو انھوں نے اوپری طبقے کے تعلق سے دیکھا ہے اور عیاشی عورتوں کے حدود کو گھناؤنے کردار بیان کر کے آزادی نسواں کے پورے کاز کو بارود سے اڑا دیا ہے۔ اس معاملے میں وہ اکبر الہ آبادی اور اقبال سے مختلف نہیں ہیں۔ یہ سب بزرگان ملت ایک تحریک کے ABERRATIONS کو دیکھتے ہیں۔ اس کی ضرورت کو نہیں سمجھ پاتے۔ مورخیا کی ضرورت اس مریضہ کو ہے جو درد تکلیف میں گرفتار ہے۔ اوپری طبقے کی عورتیں مورخیا سے عیاشی کا کام لیتی ہیں تو وہ ایک اہم چیز کا غلط استعمال کر رہی ہیں۔ شے کی قدر کو ان کے حوالے سے سمجھنا تک نہیں جاسکتا۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ کرشن چندر کی پسندیدہ ترمین اور خوبصورت ترمین عورتیں ان کے کشمیر کی رومانی فضاؤں کی گرجو لڑکیاں اور گرام کنیائیں ہیں۔ یہاں حسن ساوہ کو حسن پرکار پر فضیلت ہے۔ اعلیٰ طبقے کی سوسطائیت کا جواب انھوں نے دہلی زندگی کی سادگی میں تلاش کیا ہے۔ کرشن چندر کے ایسے افسانے جدید قسم کے PASTORALS ہیں۔ لیکن PASTORAL پھر ایک IDYLL ہے، خیال و خواب کی ایک ایسی دنیا جو تلخ حقائق سے چشم پوشی کرتی ہے، ان سے آنکھیں نہیں ملاتی۔ پستورل سماجی مسئلے کا حل نہیں اس

سے گریز ہے۔ جدید صنعتی تمدن زرعی تمدن کی سادگی کی منزل سے بہت دور نکل گیا ہے اور عورت جنس، شادی، خاندان اور اخلاقیات کا مسئلہ بہت پیچیدہ بن گیا ہے۔ اس مسئلہ کو اس کی پیچیدگی کے ساتھ قبول کرنے میں اور اس کی نرہمانی کے لیے پیچیدہ کردار پہلہ دار واقعات ایجاد کرنے میں فن کار کی کسوٹی ہے۔ کرشن چندر سیاہ اور سفید کی تقسیم سے آگے نہیں بڑھتے پیچیدہ مسائل کو اتنا SIMPLIFY کرتے ہیں کہ عامیانا اور بازاری سطح پر اتر آتے ہیں۔ اس معاملے میں یعنی عورت کے مسائل کی پیش کش میں ترقی پسندوں سے بہتر کام تو ہندوستانی فلموں نے کیا ہے۔ کیا ستم ظریفی ہے کہ مارواڑی سیٹھ کبھی کبھی آرٹ کی سطح کو چھو لیتے ہیں اور ترقی پسند ادیب فلمی سطح کو بھی نہیں پہنچ پاتے۔

پیچیدہ مسئلہ کو سادہ بنانے کی مثال بھی مندرجہ زیرِ بحر اف ہی میں آپ کو مل جائے گی۔ عورت بہت دولت مند تھی، بہت سے اخباروں اور رسالوں کی مالک تھی، لیکن بے وقوف تھی کرشن چندر اتنی سی بات نہیں سمجھ سکتے کہ سرمایہ داری نظام وراثتی جاگیر داری نہیں کہ غبی، جاہل اور ایو پچی جاگیر دار چٹا جان کے مجرموں میں بیٹھے رہیں اور ان کے مفیم ان کا کام چلاتے رہیں۔ جس طرح ایک اجڑ اور گنوار مرد تعلیم یافتہ خوبصورت عورت سے ڈرتا ہے اس طرح کرشن چندر ایک تعلیم یافتہ ذہین اور فطین، ہندب اور شائستہ سرمایہ دار کا چیلنج قبول کرنے سے ڈرتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا سرمایہ دار کو بھرا بھرا آدمی بنا کر سرمایہ داری کے خلاف نفرت پیدا کی جاسکتی ہے۔ عموماً یہی دیکھنے میں آیا ہے کہ وہ مجرم جس کے خلاف آپ نفرت پیدا کرنا چاہتے ہیں اس کے بیوی بچوں میں رکھ کر نہیں دکھایا جاتا کیونکہ ان کے درمیان وہ اپنی شخصیت کے جن لطیف پہلوؤں کو ظاہر کرتا ہے وہ نفرت کے جذبے کو پتلا کر دیتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ ادب سے نفرت پیدا کرنے کا کام لینا ممکن نہیں۔ طریقہ تو خیر زبردست انسانی ہمدردی پر پھلتا پھولتا ہے، المیہ بھی نفرت و محبت کے نہیں بلکہ خوف و رحم کے جذبات جگاتا ہے۔ کیا ابا گوار کلاڈیس سے ہم واقعی نفرت کرتے ہیں؟۔ دوسری بات یہ کہ جاگیر داری نظام میں جاگیر دار، اس کا کارندہ، گاؤں کا ساہوکار، پولیس کا حوالدار، براہ راست لوگوں کی لوٹ کھسوٹ کرتے ہیں۔ ساہوکار کے ہاتھوں میں ان گھنوں کو دیکھا جاسکتا ہے جو کسان عورت رہن رکھتی ہے، حوالدار کے منہ میں اس نوالے کو دیکھ جاسکتا ہے جو کسان کی کٹیٹا سے آیا ہے، اور گاؤں کی کنواری کے دامن عصمت پر ان اچکیوں کے نشانات کو پہنچانا جاسکتا ہے جو ہوسناک بوڑھے جاگیر دار نے چھوڑے ہیں۔ سرمایہ دارانہ

نظام کی لوٹ کھسوٹ اتنی بدیہی اور صاف نہیں ہے، بلکہ اعداد و شمار کے ایسے چارٹ میں کھیلی ہوئی ہے جن کا تخلیقی استعمال ممکن نہیں۔ نہ سیٹھ مزدور کو پہچانتا ہے نہ مزدور سیٹھ کو۔ لوٹ کھسوٹ بھی مشینی اور غیر شخصی ہو گئی ہے، اور کارپوریٹ سرمایہ داری نے تو دشمن کی شناخت کو اور بھی ناممکن بنا دیا ہے۔ پروتسارین ناول نگاروں نے سمجھ بوجھ سے کام لیا کہ انھوں نے سرمایہ دار کے بنگلوں اور ٹائٹ کلب پر نظریں مرکوز کرنے کی بجائے محنت کش بستیوں کی تصویر کشی کی اور بتایا کہ غربت اور بے کاری میں جینے کے کیا معنی ہوتے۔ دولت مند طبقے کی ایسی تصویر کشی جس میں حسد کا مادہ نہ ہو، صرف اس حقیقت پسند فن کار سے ممکن ہے جو زندگی کو ہر رنگ اور ہر روپ میں قبول کرنے کی اہلیت رکھتا ہو۔ احمقوں کے ہاتھ میں کثیر دولت کو دیکھ کر ذہین اور دانشور آدمی کا چراغ پا ہونا فطری بات ہے۔ غم و غصے سے شخصی آشوب کا طنزیہ ادب پیدا ہو سکتا ہے لیکن ایسے ادب کے تخلیقی امکانات محدود ہیں۔ بالزاک، ڈکنس، جارج ایلٹ اور ٹالسٹائی کی طرح وسیع کنواں اس پر کام کرنے کے لیے فن کار کو رشک و حسد اور غم و غصہ کے جذبات سے بلند ہو کر نظر میں وہ ٹھہراؤ پیدا کرنا پڑتا ہے جس کے بغیر ہمہ رنگ زندگی کا مشاہدہ ممکن نہیں۔ ناول نگاری کے لیے عام زندگی کی طرف جس ہمدردانہ رویہ کی ضرورت ہوتی ہے وہ ان لوگوں میں مفقود ہوتا ہے جو اپنے آدرشوں کے مطابق دنیا کو بدلنے کا عزم لے کر اٹھتے ہیں۔ اقبال سے ناول نگاری ممکن ہی نہیں تھی اور ایک نظر سے دیکھیے تو کرشن چندر نے بھی ناول نگاری کے اصولوں اور ضوابط کو شاعرانہ رویہ پر بھینٹ چڑھایا ہے کہ وہ بھی شاعریت کی طرح نثر کے شاعر، خطیب اور پیغمبر ہیں۔

جدید عورت پر لکھی گئی سائنس ڈی بوائے، ڈائریس لینگ، اور آئرس مرڈوک کی ناولوں اور کہانیوں کو دیکھیے اور FLARE OF FLYING اور KIN FLICK جیسی ناولوں کو بھی پڑھیے تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ عورت کا انسانی المیہ کیا رہا ہے۔ جن ادیبوں اور کتابوں کا میں نے ذکر کیا ہے وہ FEMINIST نہیں ہیں۔ وہ عورت کے CAUSE کو پیش نہیں کر رہے۔ بلکہ وہ تو عورت کے اس انسانی مسئلے کو دیکھ رہے ہیں کہ آزاد ہونے کے باوجود وہ آزاد کیوں نہیں ہو پائی، زندگی کا سکھ اور مسرت اس قدر ناقابل حصول اور پر فریب کیوں ہیں۔ مولویوں کی طرح جدید عورت پر ہنسنا وجودی فلسفے کی اصطلاح میں BAD FAITH ہے۔ مردانہ پندار، اقتدار، اور راست روشی کا پھیلایا ہوا دام فریب۔

برابری کی سطح پر دوسروں کو قبول کرنے میں انسانیت کی کسوٹی ہے اور اس کسوٹی سے پہلو تہی کے ہم نے ہزار بہانے تراشے ہیں۔ ہماری خواتین افسانہ نگار، ہمارے مصوٰر ان غم، ہمارا مامتا کی قصیدہ خوانی، عورت کی ایثار نفسی اور وفاداری والا ادب جیلہ سازی کا ادب ہے جو نہیں دیکھ پاتا کہ مرد نے، سماج نے، اور ساس نے عورت کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے۔ ان ناولوں اور کہانیوں کا کھلا پن عریانی اور فحاشی کے مسئلے کو ایک نیا ڈائمنشن عطا کرتا ہے اور آدمی محسوس کرنے لگتا ہے کہ کیا آج کے زمانے میں عورت مرد کے تعلقات سے پیدا شدہ انسانی مسائل کا بیان جنسی بے باک بیانی کے بغیر ممکن بھی رہا ہے۔ ہم لوگ ان مسائل سے آنکھیں چپا کر کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتے۔ جدید عورت کی ضد چھاتی سے دودھ پلاتی ہوئی مامتا کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ یہ CONTRAST اخلاقی ALLEGORY ہے، کشمکش اور تضاد م نہیں، اس لیے ڈرامائی عمل بھی نہیں، اور اسی لیے جدید فیکشن بھی نہیں، محض فرسودہ پسٹورل اور رومانی IDYLLS ہیں جو آج کے زمانے میں فرار و نشہ کا ذریعہ ہیں۔

کرشن چندر پر نویس تھے۔ انھوں نے بھانت بھانت کی کہانیاں لکھیں۔ ان کے یہاں تکنک اور طریقہ کار کی بھی رنگارنگی ہے۔ لیکن یہ پھیلاؤ اور تنوع تخلیقی معیار کا ضامن نہیں۔ تنقید اسے شناخت کرتی ہے لیکن قانع نہیں ہوتی، کیونکہ تنقید کا فنکشن تخلیقات کی فنی اقدار کا تعین ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں میں ان کے انشائیے، طنزیہ خاکے اور مزاحیہ افسانے بھی شامل ہیں۔ وہ ایک اچھے انشائیہ نگار ہیں لیکن بہت اچھے بھی نہیں۔ انشائیوں میں ان کی ظرافت کافی BROAD ہے، اور مبہم زیر لب کی نزاکتوں سے محروم۔ اسی لیے ان کے انشائیوں میں زبان کا خلا قانہ استعمال نہیں ہوا۔ وہ قولِ محال، اشاریت، بذلہ سنجی اور نکتہ آفرینی کی نزاکتوں کو نہیں چھو پاتے۔ ان کے انشائیوں میں اکثر کہانی کا عنصر یا واقعہ نگاری اس قدر غالب ہوتی ہے کہ بطور انشائیہ کے ان سے لطف اندوز نہیں ہوا جاسکتا۔ انشائیہ ایک طباع ذہن کی لمحاتِ فرصت میں آزاد خیال آفرینی ہے۔ واقعات کا غلبہ اسے افسانے کے دائرے میں لے آتا ہے اور جب قاری دیکھتا ہے کہ واقعہ نگاری میں مصنف انشائیہ کے پروانہ آزادی سے زیادہ کام لیتا ہے اور افسانوی واقعہ نگاری کے نظم و ضبط کا کم خیال رکھتا ہے تو اس کا مزہ کر کر اہو جاتا ہے۔ پھر واقعہ نگاری میں اگر طنز و ظرافت کا عنصر غالب ہوا تو انشائیہ کبھی مزاحیہ افسانہ بن جاتا ہے کبھی طنزیہ خاکہ۔ کرشن چندر کے یہاں ان سب کی کڑی درجہ بندی آسان نہیں

جو اس بات کی دلیل ہے کہ ان کے یہاں فارم کا تصور کس قدر VAGUE ہے۔

کرشن چندر کے طنزیہ اور مزاحیہ افسانے بھی بہت بلند اور یکساں معیار کے نہیں۔ وہ چیخوف، گوگول، لیکاک، ڈکنس، مارک ٹوین، ٹھہربر اور کنگسلی ایبیس کی مانند COMIC GENIUS نہیں۔ ان کا تخیلی مزاحیہ صورت حال پیدا نہیں کر سکتا۔ جو صورت حال پیدا ہوتی ہے اس میں جب تک وہ دھاندلی نہیں پاتے ظرافت پیدا نہیں کر سکتے۔ ظرافت میں مبالغہ جائز ہے لیکن وہ مبالغہ کا بھی مبالغہ آمیز استعمال کرتے ہیں اور قاری کی حدود سے نکل کر HORSE PLAY

کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ کرشن چندر اپنی ظرافت کو جذباتیت سے بھی پاک نہیں رکھ سکتے اور جذباتیت طنز و مزاح کی دشمن ہے کہ مزاج کی سنجیدگی کی منظر ہے۔ طنز نگار کے لیے جس سرد مہری اور سفاک ٹھہراؤ، اور مزاح نگار کے لیے جس خوش طبعی اور بشاشت کی ضرورت ہے وہ اس آدمی سے ممکن نہیں جو بات بات پر گلوگیر ہو جاتا ہے۔ کرشن چندر کا طنز و مزاح ان افسانوں میں زیادہ کامیاب ہے جو بنیادی طور پر طنزیہ یا مزاحیہ نہیں۔ ان کے اچھے افسانوں کی ایک اہم فن کارانہ خصوصیت کے طور پر ہم ان کی حسن ظرافت کا ذکر کر سکتے ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ کرشن چندر کا طنز و مزاح کامیاب وہیں ہوتا ہے جب افسانہ نگار کا

PERSONA سیرازی، کلبیت، بے پناہ غم و غصہ، اور غیظ و غضب کی کیفیتوں سے دوچار ہوتا ہے جو دلیل ہے اس بات کی کہ سٹرانڈ مارتے سماج کی پُر عتاب مصوری میں آرٹ کے امکانات جذباتی اور بشارتی تقریروں سے کہیں زیادہ ہیں۔

کرشن چندر کے خالص طنزیہ اور مزاحیہ افسانے کیوں کامیاب نہیں یہ سمجھنے کے لیے ”لکھ پتی بننے کا نسخہ“، ”نیکی کی گولیاں“، ”کتا پلاننگ“، ”ملکہ کی آمد“، ”گندہ دان“، ”پراناقرضہ“، ”باپو تیرے نام پر“، ”شیطان کا استعفا“ پر غور کرنا ضروری ہے تاکہ ہم جان سکیں کہ فن کارانہ درو بست کی عدم موجودگی میں سماجی طنز آرٹ کی شکل کیوں نہ اختیار کر سکا اچھے طنز کے لیے ضروری ہے سماجی اور انسانی زندگی کے ساتھ زبردست کیٹ منٹ کے پہلو پہ پہلو اتنا ہی طاقتور ABSTRACTION تاکہ فن کار اس جانور کو جو آدھا بندر اور آدھا انسان ہے، اس کی مضحکہ خیز شکل میں دیکھ سکے اور اس کی حماقتوں اور عیاریوں کو اپنے غم و غصے کا نشانہ بنا سکے۔ طنز ویسے تو انسان کی جارحانہ جبلت ہی کا اظہار ہے لیکن بطور آرٹ کے جو چیز اسے پُر لطف بناتی ہے وہ ذہن کی بذلہ سنجی، حقیقت کو فئاسی میں بدلنے کی تخیل کی

طاقت اور وہ اسلوب ہے جو الفاظ سے کھنڈروں کی طرح برتاؤ کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ صفات نہ ہوں تو لذت سنگ لاٹھی کی مار بن جاتی ہے۔ ”لکھ پتی بننے کا نسخہ“ میں نوکری کا طلب گار ہیرو کہتا ہے: ”میں فرش پر جھاڑو دینے کے کام سے لے کر آپ کے دماغ میں جھاڑو پھیرنے کا کام تک کر سکتا ہوں“ وہ ایک دکان سے رس گلے خریدتا ہے لیکن جب کھاتا ہے تو پنگ پانگ کے گیند ثابت ہوتے ہیں۔ یہ نہ بذلہ سخی ہے نہ فناسی، نہ گدگدیاں ہیں نہ تلے ہوئے وار۔ محض موٹی انگلیوں کے ناخن کی خراشیں ہیں جن سے منہسی کی بجائے آنکھوں میں آنسو آتے ہیں۔ یہ نوجوان سٹا بازار سے گزرتا ہے تو ایک آدمی اسے کسی سیٹھ کا آدمی سمجھ کر اسے ساٹھ ہزار روپیے دے دیتا ہے۔ وہ ٹیکسی میں بیٹھ کر روانہ ہوتا ہے تو اسے سخت پشاب لگتی ہے اور وہ ایک کھلی زمین پر جاتا ہے جہاں اس سے ایک اور آدمی زمین کا مالک سمجھ کر زمین کا سودا دو لاکھ روپیے میں کر لیتا۔ فناسی کا مطلب یہ نہیں کہ آدمی بے لگام تخیل سے مشکل پچھواقات تراشتا جائے بلکہ واقعے کی ایسی قلبِ ماہیت ہے کہ اس میں اصل حقیقت اس کی مضحکہ خیز صورت میں بالکل متضاد طریقے پر یعنی سر کے بل کھڑی نظر آئے طنزیہ تخیل کی اس کمی کی وجہ سے کرشن چندر کے ایسے افسانے اخباری کالموں کے صحافتی طنز بن کر رہ گئے ہیں جن کی زندگی اخبار کے یک روزہ حیاتِ مستعار سے بڑھ نہیں پاتی۔ اسی طرح ”نیکی کی گولیاں“ میں آدمی نیکی کی گولیاں کھا کر نیک بن جاتا ہے۔ عورت اعتراف کرتی ہے کہ وہ بہت نیک نہیں رہی اور مرد بھی اعتراف کرتا ہے کہ اس نے بھی اپنی سالیوں پر ہاتھ صاف کیا ہے۔ ٹھیک ہے، لیکن ہاتھ کی ایسی صفائی میں کوئی لطف نہیں۔ واشگاف اعترافات میں IRONY کا عنصر نہ ہو تو کوئی ذہنی مسرت حاصل نہیں ہوتی۔ ”کتا پلاننگ“ میں اگر کتے نہ رہے تو بلیاں بڑھ جائیں گی، اور بلیاں نہ رہیں تو چوہے بڑھ جائیں گے سے بات ہوتی ہوئی بالآخر کیڑے مکوڑوں کی پلاننگ پر ختم ہوتی ہے۔ زبان و بیان کے لطف کے باوجود چونکہ بات ہی سرے سے عامیانه ہے، اس لیے اس میں طنز و مزاح کا وہ لطف پیدا نہیں ہو سکا جو اس قسم کے موضوع سے کہ آدمی ایک ایسا جانور ہے جو ایک مسئلہ سلجھاتا ہے تو ہزار دوسرے مسائل پیدا ہو جاتے ہیں، اعلیٰ طنزیہ سطح پر نپٹنے سے پیدا ہوتا ہے۔ ”گندہ دان“ میں ایک ایسا کردار ہے جو سماج کو گندگی سے پاک کرنے کے لیے گندی کتابیں اور گندے پوسٹر اکٹھا کرتا ہے، لیکن کھڑ پوش بھگت جی خود چوری چھپے گندی کتابوں سے جی بہلاتے ہیں۔ یہ زمانے

کو نصیحت اور خود مریاں فیضیت والا ٹوکا اب بہت پُرانا ہو چکا ہے۔ لطف تو اس وقت آتا کہ ایسا کام کرنے والے اپنے خلوس نیت کے باوصف مضحکہ خیز نظر آئیں، یا پھر طنز اس وقت پیدا ہو سکتا تھا جب گندی کتابیں اور پوسٹر انسان کی درندگی کے مقابلے میں معصومانہ سرگرمیاں نظر آئیں۔ ”ملکہ کی آمد“ میں اخبار کارپورٹر ملکہ کا انٹرویو لینے جاتا ہے لیکن غلطی سے ایک کسان عورت کو ملکہ سمجھ لیتا ہے۔ یہاں غلط فہمی جو مزاح کی روح ہے، محقق کو پہنچ گئی ہے جو مزاح کا دشمن ہے۔ عام عورت کو ملکہ سے بڑی ثابت کرنا کرشن چندر کا پرانا دانشورانہ کھیل ہے، لیکن جس نکتے کو وہ ہمیشہ فراموش کر جاتے ہیں وہ یہ ہے کہ عام آدمی کو عظیم بنانا جذباتیت ہے جو بذراستی کے لیے زہر ہلاہل ہے، جب کہ عظیم شخصیت میں عامیانہ عناصر دیکھنا، بادشاہ کو بڑ بڑاتے یا ہوا خارج کرتے، یا ملکہ کے سامنے ریشہ خطمی ہوتے دیکھنا جُت شکنی اور فریب کنی ہے جو طنز و مزاح کی جان ہے۔

کرشن چندر کے کمزور طنزیہ افسانوں کا ذکر میں نے اس لیے کیا کہ ہم ان کے طاقتور طنزیہ افسانوں کی خوبیوں کی صحیح طور پر داد دے سکیں مثلاً ”بھگوان کی آمد“ اور ”بھیروں کا مندر لمبیڈ“۔ یہ ایسی بیش بہا کہانیاں ہیں جن پر کوئی بھی زبان بجا طور پر فخر کر سکتی ہے۔ ان میں مذہبی اداروں کی عیاری اور جھوٹ پر کرشن چندر کا طنز فنی اعتبار سے مکمل ترین فن پارے تخلیق کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ افسانہ افسانہ رہتا ہے اور انشائیہ نہیں بن پاتا۔ مذہبی فضا اور رسوم کی جزئیات میں افسانوی مواد اس قدر پھیلا رہتا ہے کہ مصنف کو افسانوی مواد سے الگ ہٹ کر نہ بات کرنے کا موقع ملتا ہے نہ ضرورت پیش آتی ہے۔ افسانوی صورت حال ہی خود اس قدر طنزیہ ہے کہ واقعات کو پروانہ آزادی سے پیش کرنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ سوشلزم کی کتابیں پڑھنے والا نوجوان جب بڑے بھائی کے کہنے سننے پر مندر آنا جانا شروع کرتا ہے تو مندر میں مذہبی فریب کا پھیلا ہوا کاروبار اسے اس قدر نفع بخش معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی ڈھکوسلا بازی کو ایک عجیب سہجما کے ساتھ اپنا لیتا ہے اور خوب دولت کماتا ہے۔ جس سماج میں آدمی ایمانداری سے روزی نہیں کما سکتا اور بے ایمانی کے روزگار میں خود بھگوان تک کو مال تجارت بنانے سے اسے نفع ہی نفع ہوتا ہے اس سماج پر جوتے مارنے کی بجائے کرشن چندر ایک زہر بھری مسکراہٹ کے ساتھ اس کے کردہ پہرے سے نقاب اٹھاتے ہیں اور آرٹ جوتے مارنے سے نہیں بے رحم

بے نقابی سے پیدا ہوتا ہے۔ کرشن چندر کو چاہیے تھا کہ وہ اس زہرناکی کو شدید سے شدید تر بناتے جاتے اور جذباتی انسان دوستی سے اسے رقیق نہ ہونے دیتے۔ زہر غم جب رگ وریشے میں اتر جاتا ہے تو کالو بھنگی اور بھگت رام جیسے کردار پیدا ہوتے ہیں، اور سماجی احساس کو تخلیقی احساس میں بدلنے کا وقفہ وہ عرصہ ہے جس میں زہر کام و دہن سے گزر کر پورے وجود میں سرایت کرتا ہے۔ اس وقفے کے ایک طرف صفاقت ہے تو دوسری طرف فن کاری، اور کرشن چندر زندگی بھر ان دونوں کے بیچ ڈولتے رہے۔

کرشن چندر کے دوسری نوع کے افسانے وہ ہیں جنہیں ہم تمثیلی، تجریدی یا PARABLES کہہ سکتے ہیں۔ کرشن چندر کا ذہن اعلیٰ پایے کا خلاق ذہن نہیں تھا لیکن اس کی قوت ایجاد حیرت انگیز تھی۔ انھوں نے متنوع پیرایوں میں اجتماعی ادب پیدا کیا اور ان پیرایوں کی تلاش فی نفسہ قابل تعریف صفت ہے لیکن اس صفت کو ادبی قدر سمجھنا غلط ہوگا۔ اس نوع کے افسانوں میں: گڈ تھا، پالنا، گیت اور میں، مردہ سمندر، کھٹے انار، میٹھے انار، جہاں ہوا نہ تھی، ٹیڑھی میڑھی بیل، چورا ہے کا کنواں، موہن جو دارو کا خزانہ، گونگے دیوتا، یملہ، کاک ٹیل، ہوا کے بیٹے، کالا سورج، آسمان بنانے والے، ہائیڈروجن بم کے بعد، پھٹا لحاف، خالی قبر اور چند دوسرے افسانے خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان میں بعض تمثیلیں کامیاب ہیں، بعض ناکام۔ بعض اس وجہ سے ناکام ہیں کہ تمثیلی فارم کے تخلیقی امکانات کو پورے طور پر نہیں کھنگالا گیا جو فن کارانہ سقم ہے اور بعض اس وجہ سے کہ نقطہ نظر اور تقسیم کو زیادہ شوفسطائیت سے نہیں برتا گیا جو دانشورانہ سہل انگاری کی علامت ہے۔ مثلاً گڈ تھا ناکام ہے کہ اس کا فارم جس قدر پیچیدہ بننا چاہیے تھا نہیں بن سکا اور اسی سبب سے مؤلف ابھر کر سامنے نہیں آتا۔ گڈھے میں گرا ہوا آدمی گڈھے ہی میں زندگی گزارنے پر قانع ہو جاتا ہے۔ اس تقسیم کو جو چیز قابل اعتبار بنا سکتی ہے وہ افسانوی مواد اور اس کی حقیقت پسندانہ پیش کش ہے جس کا خیال کافی کو بھی اپنی حکایتوں میں اتنا ہی تھا جتنا ڈیفو کو را بن سن کر دہو میں۔ کرشن چندر کے یہاں افسانوی مواد پتلا ہے اور جزئیات اور تفصیلات کا خیال نہیں کیا گیا۔ لیکن حقیقت پسندانہ ہے لیکن TREATMENT داستانہ ہے، اور قاری کے اعتبار کو اُونے پُونے حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ آدمی کو گڈھے سے باہر نکالنے میں لوگ جو بے رخی برتتے ہیں، وہ افسانہ نگار کی ضرورت ہے، افسانے کا لازمہ نہیں، ضروری

تھا کہ لوگوں کی بے رخی یا تو انسانی فطرت کی سفاکی کا ہولناک منظر نامہ پیش کرتی، یا حقیقی زندگی کی مجبوریوں کا طنزیہ بیان بنتی۔ کرشن چندر یہ نہیں کر سکے۔ اسی طرح ان کا افسانہ کھٹے میٹھے انار ایک پرستانی فضا قائم کرتا ہے اور کرشن چندر باغ کے خوبصورت بیان میں اپنی منظر نگاری اور غنائیت کی ان بلندیوں کو چھو لیتے ہیں کہ ہم سوچتے ہیں کہ یہ تمثیل اگر نثر میں فردوسِ گمشدہ یا جاوید نامہ لکھتا تو اس کی تاب ناک منظر نگاری کے سامنے ملٹن اور اقبال کی منظر نگاری بھی OPAQUE نظر آتی۔ لیکن افسانہ اس غنائی فضا۔ بے پھر نوراً سماجی حقائق کے سطحی رشتوں پر دم توڑ دیتا ہے۔ دو پتے انار چراتے ہیں۔ غریب کا بچہ پیتا ہے، امیر کا بچہ بیچ جاتا ہے۔ اس بچکانہ بات نے اسلوب کی معجز نمایوں کو بھی خاک میں ملا دیا۔ کرشن چندر کو یہ بات یاد نہ رہی کہ افسانہ اور ناول شاعری کے برعکس ایک ایسی صنف ہے کہ جب مرنے والے اپنے ساتھ سب کچھ لے کر مرنے والے ہے۔ شاعری کو اسلوب زندہ رکھ سکتا ہے افسانہ کو نہیں۔ ”کالا سورج“ میں ایک سرسبز وادی کا سردار بجلی پل اور تجارت کے نئے طریقے اپناتا ہے اور خوب پیسہ کماتا ہے۔ بجلی کے زیادہ استعمال سے زیادہ دولت کمانے کی ہوس اسے سورج کو کالا کرنے کی ترکیب سمجھاتی ہے۔ سورج پر کالک پھیر دی جاتی ہے اور پوری وادی پر اندھیرا چھا جاتا ہے۔ پھر ایک بچہ دوسرے جانوروں اور پرندوں کی مدد سے سورج کی کالک صاف کرتا ہے۔ یہ کہانی بچوں کی معلوم ہوتی ہے لیکن ہے نہیں اسی لیے طفلانہ لگتی ہے۔ دورِ جدید میں حکایت و نثر کتھایا اسطور بیان کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ حکایت بظاہر تو بہت سادہ ہو لیکن اس کے رگ و ریشہ میں ایک نہایت فسطائی ذہن کی فکر لہو بن کر دوڑتی ہو۔ ایسا ذہن جب قدیم طرز کی اسطوری کہانیاں، و نثر کتھائیں لکھتا ہے تو کہانی موجودہ انسانی صورتِ حال کے امتثار کی تفسیر بنتی ہے۔ یہ نکتہ نہ کرشن چندر سمجھ پائے نہ جدید افسانہ نگار۔ ”آسمان بنانے والے“ نہ تمثیل ہے نہ تجریدی افسانہ، بلکہ آدمی کے بدلتے ہوئے کائناتی تصورات کا ایک جائزہ ہے۔ اسے بطور ایک مضمون کے ہی پڑھنا چاہیے اور کرشن چندر کے فلکیات کے مطالعے کی داد دینی چاہیے۔ کوفت اس وجہ سے مورتی ہے کہ جب ضرورت پھتی کہ کرشن چندر ہمیں اڑن کھٹولے پر بھٹاکر ستاروں کی سیر کراتے، وہ مضمون نویسی کرنے بیٹھے۔ ”ہوا کے بیٹے“ میں پھر اساطیر کا استعمال ہوا ہے۔ مختلف سمتوں سے آنے والی ہواؤں کی طبعی خصوصیات کا بیان

PERSONIFIED طریقے پر ہوا ہے۔ مشرقی جھکڑ، مغربی جھکڑ ہوا کے بیٹوں کی شکل میں آتے ہیں اور ان ممالک کی داستانیں سناتے ہیں جہاں جہاں سے وہ گزرے۔ افسانے کا پورا آرٹ خود آگاہ ہے اور کرشن چندر سامنے کی باتوں کو زور بیان سے آرٹ میں بدلنا چاہتے ہیں اور نہیں بدل پاتے۔ افسانے کا خاکہ پچکانہ ہے اور جھکڑوں کے بیانات ان درسی کتابوں کی طرح اکتا دینے والے ہیں جن میں ایک غیر تخیلی منشی جغرافیہ کے سبق کو سیر و سیاحت کی دل نشینی عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ افسانہ بھی بچوں کا افسانہ بن جاتا اگر اخیر میں "امن" کی پیوند سازی کر کے ترقی پسند بالغوں کی طفلانہ تفریح و بصیرت کا اہتمام نہ کیا جاتا۔ یہی حال "ہائیڈروجن بم کے بعد" کا ہے۔ جو ہری جنگ میں انسانی آبادی تباہ ہو گئی ہے اور اب دنیا میں جانوروں کی حکومت ہے اور انسان اب صرف چڑیا گھر میں جانوروں کے تماشے اور عبرت کے لیے رکھے گئے ہیں۔ یہ طویل افسانہ امن کے موضوع پر کرشن چندر کے تخیل کی تلاش کا عبرت ناک نمونہ پیش کرتا ہے اور یہ بنیادی اور اہم سوال اٹھاتا ہے کہ کیا جنگ اور امن ادب جدید سماجی اور سیاسی موضوعات پر لکھنے کا بہترین طریقہ تمثیلوں اور حکایتوں کا طریقہ ہے یا جیسا کہ مغرب میں ہوا، کہ حقیقت پسند اسلوب میں ناول لکھ کر ان ہولناکیوں سے آنکھیں چار کی گئیں۔ قطع نظر اس سخن گسترانہ بات سے، کرشن چندر کے اس افسانہ میں ایک واقعہ ایسا نہیں جو اس بات کا ثبوت ہو کہ وہ اپنے تخیل کو سطحیات اور پیش پا افتادگی سے ذرہ بھر بلند کر سکے ہوں۔ کیا فن کاری سامنے کی باتوں کو محض دوسرے طریقوں سے بیان کرنے کا نام ہے یا حقیقت میں اس صداقت کو دیکھنے کا جو صرف تخلیقی تخیل کی آنکھ ہی دیکھ پاتی ہے۔ ایک گدھا اپنے بچے کے ساتھ چڑیا گھر کی سیر کو آتا ہے اور پیچھے میں بند آدمیوں کا تعارف کراتا ہے۔ یہ تلک ہی ادب کو مدرسانہ سبق آموزی کی اسفل سطح پر گرانے کے لیے کافی ہے۔ واقعات صحافیانہ ہی نہیں عامیانہ بھی ہیں۔ مثلاً شاعر کے متعلق کرشن چندر گدھے کی زبانی بتاتے ہیں:

”جب ہائیڈروجن بم تیار ہو گیا تو کچھ دانشور لوگ رکھیں کہ انسانوں میں بھی کچھ عقل مند آدمی تھے، اس کے پاس ایک عرضداشت لے کر آئے تھے، جس میں تمام لوگوں سے یہ کہا گیا تھا کہ وہ سیاست دانوں کو مجبور کریں کہ وہ اس خطرناک جنگ کو شروع نہ کریں تاکہ انسانوں کی آبادی اس ہیبت ناک ہلاکت سے بچ

جائے۔ وہ لوگ اس عرضداشت پر اس شاعر کے دستخط چاہتے تھے لیکن اس نے انکار کر دیا۔ اس کا میکہ بھی گیا، ساتی بھی گیا۔ اس نے دونوں کو بچانے کے لیے رتی بھر کوشش نہیں کی۔“

بس ایسی ہی باتیں سائنس دانوں اور سیاست دانوں کے متعلق کہی گئی ہیں۔ یہ تو جبرِ نلزم بھی نہیں۔ ایسی باتیں تو ٹریڈ یونین آفس میں مزدور بھی نہیں کرتے، یہ باتیں ایک ایسے بر خود غلط صاحب الرائے ذہن کی راست روشنی کی طمانیت میں ڈوبی ہوئی ہیں جو سمجھتا ہے کہ دنیا میں تباہیاں اس وجہ سے آتی ہیں کہ دوسرے لوگ جو بیچارے بہت معمولی ہوتے ہیں اور زندگی کے بے شمار دکھوں کے بیچ اپنی بے ضرر سرگرمیوں میں الجھے ہوتے ہیں، اس کی طرح کیوں نہیں سوچتے۔ آدمی میں پیغمبری اور لیڈری کا سودا سنا تا ہے تو وہ بنیادی انسانی ہمدردیوں تک سے محروم ہو جاتا ہے۔ ذرا اقبال کے بندگی نامہ کو دیکھیے، عالم برزخ کو دیکھیے، ان اشعار کو دیکھیے جو انھوں نے غلاموں پر لکھے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ غلام دیش کی پیداوار نہیں۔ سفاکی کی بھی کوئی حد ہے۔ دل دردمند نہ ہو تو دیدہ بننا بہت کٹھور بن جاتا ہے۔ اقبال اور کرشن چندر کا مقابلہ بادلیہ اور منٹو سے کیجیے اور دیکھیے کہ جہنم زار میں بیٹھ کر جہنم کا بیان کرنے کے لیے کیسی دردمندی چاہیے۔ بڑے فن کاروں کا مقام مسیح اور گوتم کی دردمندی کا مقابلہ ہے۔ اقبال اور کرشن چندر نے لیڈری کے شوق میں اس مقام کا سودا انسان پرستی اور تعمیر جہاں کے کمتر تصورات سے کیا، برا کیا۔ پیغمبری اور لیڈری پر دینگنڈا لکھواتی ہے آرٹ نہیں، اور فن کار اپنی اور دوسروں کی انسانیت کو اسی وقت پاتا ہے جب وہ اپنے تخیل کا استعمال تعلیم و تدریس کی اسفل سطح پر نہیں، بلکہ انسانی زندگی کے بنیادی حقائق کو بے نقاب کرنے کی اعلیٰ ترین سطح پر کرتا ہے۔ جنگ کے موضوع پر مغرب نے کیسا ادب تخلیق کیا ہے، اس کا جن لوگوں کو آوازہ ہے وہ جان سکتے ہیں کہ ”ہائیڈروجن بم کے بعد“ میں کرشن چندر کی ذہنی سطح کس قدر اسکویش ہے۔ ذہنی سطح کا ذکر اس لیے کیا کہ ایسے افسانوں کے ضمن میں تخیل کا ذکر کیا جائے تو یہ لفظ اتنا بے کار ہو جائے گا کہ اس کی مدد سے خود کرشن چندر کی دوسری کہانیوں تک کو سمجھا نہیں جاسکے۔

ان افسانوں میں ”پالنا“ اچھا ہے کیونکہ سماجی تضادات خوب ابھر کر سامنے آئے ہیں اور ماڈرن لڑکی سے گفتگو میں اخلاقیات شوخی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتی ”بڑھی میٹھی میل“

میں بیل کی علامت نہ ہوتی تو ایک بوڑھی گواہی عورت کا بمبئی میں شراب اسمگل کرنے کے خلاف قانون کام کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے کتنی تاویلات کرنی پڑتیں۔ ایک علامت یہ کام کر جاتی ہے جو ثبوت ہے اس بات کا کہ سماجی احتجاج کے ادب کو جو چیز پروپیگنڈے سے الگ بناتی ہے وہ اعلیٰ فن کا رازہ شعور ہے۔ ”موہنجو ڈارو کا خزانہ“ دلچسپ ہے لیکن افسانے کی تھیم روٹی کو ایک طرف اور انسان کے دوسرے تہذیبی اور تمدنی کمالات کو دوسری طرف اور کمتر سطح پر رکھ کر خود انسانیت کے قد کو کم کرتی ہے۔ کرشن چندر بتاتے ہیں کہ نہ دھات نہ زبان نہ خدا کا تصور اہم ہے بلکہ روٹی اہم ہے۔ یہ بربریت ہے کیونکہ انسان کو حیاتیاتی سطح سے بلند ہونے نہیں دیتی۔ سماجی ادب کو ایسی تھیم کا انتخاب کرنا چاہیے جو تلوار کی دھار کی طرح اپنا کام کرے نہ کہ کنفیوژن پیدا کرے۔ ”چوراہے کا کنواں“ لوگوں کو پسند آیا لیکن مجھے مبہم معلوم ہوتا ہے۔ البتہ ”یملہ“ ان تمام میں خوبصورت ترین افسانہ ہے۔ ایک کسان کا اپنی زمین کے لیے پٹواری سے لے کر آسمانوں میں خدا تک پہنچنا اور پھر واپس اپنی زمین ہی پر بیٹھ دیا جانا اور اس طرح اس کی خودی کا بیدار ہونا نہایت خوبی سے ایک مختصر افسانہ کے کنواں میں پر بیان ہوا ہے۔

کرشن چندر کی وہ رومانی کہانیاں جو کشمیر کی حسین وادیوں پر لکھی گئی ہیں، شہروں کی تمدنی زندگی کا ردِ عمل اور اس سے گریز ہیں لیکن جواب نہیں۔ یہ کہانیاں رومانی محض فطرت کی غنائی تصویر کشی کے سبب نہیں بلکہ اس وجہ سے بھی ہیں کہ کرداروں اور واقعات کی طرف بھی ان کا رویہ حقیقت پسندانہ نہیں۔ میں کہہ چکا ہوں کہ ایک معنی میں یہ PASTORALS ہیں۔ عتقوان شباب کی رومان پسند طبیعتوں کے لیے ان میں بڑی کشش ہے۔ لیکن ذہن جب زیادہ تجربے کا راور پختہ بنتا ہے تو وہ معمولی اور سطحی نظر آتی ہیں۔ دراصل کرشن چندر کے یہاں احساس کا وہ افراق نظر آتا ہے جو انسان اور فطرت کو ایک ہونے نہیں دیتا۔ ان کی فطرت کی کہانیوں میں انسان کے پیچیدہ جذباتی اور سماجی مسائل نہیں ہیں اور وہ کہانیاں جو ان مسائل سے سروکار رکھتی ہیں اور شہروں کے پس منظر میں لکھی گئی ہیں ان میں فطرت کا عدم ہے۔ انسان اور فطرت دونوں کے باہمی انجذاب سے وہ ایسی فضائیں نہیں کر سکے جیسی کہ دنیا کے بڑے ناول نگاروں نے کی ہے اور جس میں انسان بیک وقت انسانوں کی بنائی دنیا میں اور فطرت کی دنیا میں جیتا ہے اور ان دونوں دنیاؤں کے ساتھ اس کا تعلق اس کی شخصیت کا تعین کرتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ کرشن چندر کا رویہ فطرت، خوبصورت

لڑکی، اور نیک تنومند محنت کش انسان پر شاعری کرنے کا رویہ ہے، یا پھر شہر کی مصنوعی زندگی، عیاش مرد اور عیاش عورت پر طنز کرنے کا، یا مفلوک احوال مردوں اور بچوں کی جذباتی تصویر کشی کا۔ اور یہ تینوں رویے ان کے یہاں الگ الگ چلتے ہیں، باہم آمیز ہو کر کوئی بڑا تخلیقی رویہ بن نہیں پاتے جیسا کہ دنیا کے بڑے ناول نگاروں کے یہاں ہوا ہے کہ وہ انسان کو اس کے میلیو اور میلیو کو شہر اور گاؤں کی فضا میں رکھ کر پیش کرتے ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں کشمیر کی وادیاں نہ پریم چند کے گاؤں میں نہ ممبئی فٹو کا ممبئی ہے۔ فطرت ویسے پریم چند، فٹو، بیدی، ندیم قاسمی قرۃ العین جید، غلام عباس سب کے یہاں ہے، لیکن چونکہ وہ کل کا ایک جزو ہے، اور الگ سے شاعری اور غنائیت کا موضوع نہیں، اس لیے کرشن چندر کی طرح نمایاں نہیں۔ مغرب کی وہ ناولیں جو دیہاتوں پر لکھی گئی ہیں ان میں فطرت کی تصویر کشی نہایت توانا نخیل سے ہوئی ہے لیکن اس تصویر کشی کی الگ سے کوئی قدر نہیں بلکہ وہ اپنی معنویت انسانی ڈرامے کے جاندار پس منظر کے طور پر ہی پاتی ہے۔ کرشن چندر کے یہاں انسانی ڈراما کمزور ہے اور اس لیے ان کے افسانے اکثر و بیشتر فطرت کے خوبصورت اسکیچ بن گئے ہیں جس کا مقابلہ ترگینیف کے اسی نوع کے اسکیچوں سے کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ترگینیف نے یہ اسکیچ افسانوں کی طرح نہیں اسکیچ کے طور پر ہی لکھے ہیں اور ان میں جو کردار ہیں افسانوی کردار نہیں بلکہ وہ انسان ہیں جو فطرت کی آغوش میں پلتے ہیں۔ وہ لوگ جو چند لمحوں کے لیے خود کو فطرت کی آغوش میں کھودینا چاہتے ہیں ان موقعوں سے ہمیشہ لطف اندوز ہو سکتے ہیں کیونکہ ان میں کہانی کا عنصر نہ ہونے کے سبب یہ خدشہ نہیں رہتا کہ فطرت سے لطف اندوزی کے لیے ایک کمزور اور خلبان انیچز کہانی کا دردمہ مول لینا پڑے گا۔ کرشن چندر کے یہاں ہمیں یہ سودا کرنا پڑتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کرشن چندر کی منظر نگاری بے مثال ہے اور فطرت کے پراسرار حسن کا انھیں جو احساس ہے اس کا مقابلہ دنیا کے حساس ترین فن کاروں ہی سے کیا جاسکتا ہے، لیکن وہ اپنے اس احساس کو اس نخیل کے ساتھ آمیز نہیں کر سکے جو شاعرانہ نخیل سے مختلف نوع کا ہونے کے سبب ہی افسانہ نگار کے نخیل کے طور پر پہچانا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کرشن چندر کی فطرت نگاری کا مقابلہ چیخوف، ترگینیف، کازنر، ہارڈی اور لارنس کی فطرت نگاری سے کیا جائے تو ان کی حدود ظاہر ہو جاتی ہیں۔ ایچ اے بیٹس انگریزی کا بہت بڑا افسانہ نگار نہیں، لیکن کرشن چندر کی طرح فطرت کا مرقع نگار ہے گو اس کے یہاں کرداروں اور واقعات کا

کرشن چندر سے زیادہ گہرا نفسیاتی شعور ہے۔ لیکن بیٹیس کی تصویر کشی بھی کا نریدہ بارڈی اور لارنس کے رفیع الشان کنواس کے مقابلے میں بہت محدود اور چھوٹی نظر آتی ہے۔ کرشن چندر کی فطرت نگاری وہیں پر بہت شاندار ہے جب وہ فطرت اور انسان کو باہم ایک کر سکے ہیں۔ مثلاً ان کا افسانہ ”بھوت“ جس میں بھبھئی کی برسات ایک حر کی غصہ کے طور پر موجود ہے۔ یا ”بالکونی“ اور ”زندگی کے موڑ پر“ جن میں فطرت انسانی ڈرامے کا پس منظر نہیں بلکہ ایک حصہ ہے۔ ”شمع کے سامنے“ کے مقابلے میں ”گر جن کی ایک شام“ زیادہ کامیاب افسانہ ہے کیونکہ فطرت کی پراسرار ست اسطور کے ساتھ مل کر زیادہ ماورائی ہو گئی ہے، جب کہ اول الذکر افسانہ ایک خانہ بدوش لڑکی اور شہری آدمی کی محض ناکام رومانی داستان ہے۔ حیرت مجھے اس بات پر ہے کہ پریم چند کے بعد کرشن چندر کا احساس ادب لطیف لکھنے والوں کی شاعرانہ فطرت پرستی کی طرف کیوں مائل ہو گیا۔ ایسا لگتا ہے کہ کرشن چندر کا فطرت اور گرد و پیش کی زندگی کا احساس اور مشاہدہ بہت تیز تھا۔ انھیں ہر پھول اور ہر پنکھڑی کا نام یاد ہے، ہر شراب اور خوشبو اور کپڑے کا بھی۔ لیکن ان کا انسان کا، اس کے سماجی اخلاق اور نفسیاتی مسائل کا مشاہدہ اور شعور بہت سطحی تھا۔ انھوں نے منٹو اور بیدی کی طرح آدمی کے اندر جھانک کر نہیں دیکھا۔ انسان کے پیچیدہ سماجی روابط، اس کے جذباتی اور اخلاقی مسائل کی جست تک سوجھ بوجھ نہ ہو، افسانے میں نہ تو کردار جاگتے ہیں نہ کرداروں کا عمل معنی خیز اور ڈرامائی بنتا ہے۔ پھر تو منظر نگاری اور جزئیات نگاری، اچھی شاعری اور دستاویزیت کے طور پر ہماری داد و تمنا کر لیں تب بھی افسانے کا قد بلند نہیں ہوتا۔ کرشن چندر کو ابتدا میں ان کی رومانیت اور بعد میں ان کی انسان دوستی اور اشتراکیت نے اتنی مہلت ہی نہ دی کہ وہ آدمی کو جیسا کہ وہ ہے، دیکھ سکیں۔ ان کا ہر کردار یا تو منظر کی مناسبت سے یا انسان دوستی کی جذباتی فضا کی مناسبت سے ڈھلا ہوتا ہے۔ رومانی افسانوں میں یہ کردار رومانی ہوتے ہیں، سماجی افسانوں میں مظلوم یا انقلا بی۔ کرشن چندر ہر کردار کے ذریعے اپنے احساس کے سفر کی داستان ہی سناتے ہیں۔ کسی کردار کی زندگی کی کہانی بیان نہیں کرتے۔ ان کے افسانوی کرداروں کی اپنی کوئی سوانح نہیں ہوتی۔ فن کارانہ تخیل کسی کردار کو اس کے میلو میں رکھ کر، دوسرے کرداروں کے بیچ رکھ کر، مختلف جذباتی اور نفسیاتی پسوجیشن میں رکھ کر، اس کے نشوونما، اس کے اندرون، اس کی شخصیت کی خصوصیات کا احاطہ نہیں کرتا۔ کردار ایسے ہی واقعات سے گزرتا ہے اور اس لیے ان کا پلاٹ

ایسے ہی موثر لیتا ہے جو ان کی رومانیت یا رومانی انسان دوستی کی خانہ پرری کر کے اسے زیادہ شوخ اور نمایاں کر سکے۔ اس معنی میں کرشن چندر سب سے زیادہ داخلیت پسند افسانہ نگار ہیں۔ لیکن ان حدود میں بھی کرشن چندر نے فطرت کا جو احساس اردو افسانے کو عطا کیا ہے وہ گراں مایہ ہے، اور ان حدود ہی میں رہ کر وہ موبی، بھگت رام، کالو بھنگلی، مس نوٹ، دانی، اور تانی ایسری جیسے کردار پیدا کر سکے، وہ ان کی غیر معمولی تخیلی قوت کی ضمانت ہیں۔ کرشن چندر کا المیہ یہ تھا کہ ان کی حدود تخلیقی تخیل کی کم مائیگی کی حدود نہیں تھیں، بلکہ ان کے سماجی اور اشتراکی تصورات کی عائد کردہ تھیں۔ ترقی پسندوں کو فخر ہے کہ انھوں نے کرشن چندر جیسا بڑا افسانہ نگار پیدا کیا۔ مجھے افسوس ہے کہ ترقی پسند تحریک نے ایک بڑے افسانہ نگار کی صلاحیتوں کو غارت کر دیا۔ اتنے ہمد گیر اور حساس تخیل کا استعمال بڑے آرٹ کی تخلیق کے لیے ہونا چاہیے تھا۔ اس تخیل سے اشتراکیوں نے صرف پروپیگنڈے کا کام لیا۔ روس میں کرشن چندر کی مقبولیت سوائے اس کے کیا بتاتی ہے کہ وہ کتنے ناقص ادب پر مطمئن ہو سکتے ہیں۔

کرشن چندر کے مداح ان کی انسان دوستی، انقلاب پسندی، غریبوں سے محبت اور ہر سیاسی واقعے پر افسانہ نویسی کو ان کی فن کاری کی اہم صفات ثابت کرتے ہیں۔ لیکن کسی فن کار کی شخصیت کی یہ خصوصیات اس کے فن کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کرتیں۔ دیکھا یہ جاتا ہے کہ ان صفات سے اس کی جو شخصیت بنی ہے، اس نے اس کے فن کو کس طرح متاثر کیا ہے۔ کرشن چندر کی ترقی پسندی نے ان کے احساس و تخیل کو محدود کیا، اور ان کا تخیل بجائے اس کے کہ پھیل کر زندگی کی وسعتوں کا احاطہ کرتا، سمت سمٹا کر ان کی دانشوری کا حلقہ بگوش بنا۔ ان کی انسان دوستی اور ترقی پسندی بجائے اس کے کہ ایسا پھول بنتی جو زندگی کے حقیقی اور ارضی تجربات سے پھوٹا ہو، ایک ایسا فریم بنی جس میں زندگی کو کاٹ چھانٹ کر فٹ کیا جائے۔ کرشن چندر میں کردار نگاری کی صلاحیت کتنی تھی اس کا اندازہ تو صرف ”ہمالکشمی کاپل“ سے ہو جاتا ہے جس میں مختلف عورتوں کے سوانحی خاکے نہایت اثر انگیزی اور فن کارانہ سلیقہ مندی سے پیش کیے گئے ہیں۔ کرشن چندر بھانت بھانت کے لوگوں پر قلم اٹھا سکتے ہیں۔ وہ ہر شخص کو دوسرے سے الگ کر کے دیکھ سکتے ہیں، وہ ہر شخص کی منفرد خصوصیات کی گرفت کر سکتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں بے شمار لوگ ہیں جو الگ الگ جانے اور پہچانے جاتے ہیں۔ لیکن یہ لوگ کردار نہیں بن پاتے۔ تانی ایسری کردار بن پاتی ہے کیونکہ تانی ایسری سوائے

بے پایاں محبت کے کسی اور چیز کو ثابت کرنے کے لیے تخلیق نہیں کی گئی۔ کرشن چندر یہاں ایک عورت کو دیکھتے ہیں اور چند لمحوں کے لیے وہ بھول جاتے ہیں کہ یہ عورت سوائے انسانی محبت کے کسی اور سماجی یا فلسفیانہ تصور کی تفسیر نہیں بنتی۔ ان کا تخیل ان کی شخصیت، ان کی ترقی پسندی اور ان کے انسان دوست امیج کو بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے اور اپنی تمام تخلیقی قوت ایک ایسی عورت پر مرکوز کرتا ہے جس کے وجود کو کرشن چندر بھی اسی وقت قبول کر سکتے ہیں جب ان کے بہت سے سماجی اور اشتراکی تصورات تخیل کی راہ میں حائل نہ ہوں۔ ورنہ سیدھی سی بات ہے کہ کرشن چندر کو مذہب اور خدا میں کوئی دلچسپی نہیں، وہ مختلف مقامات پر دولہا کا کھنڈن کرتے رہے ہیں، لیکن شوہر کے تاج دینے کے بعد تائی ایسری کو جو چیز پارہ پارہ ہونے سے بچاتی ہے وہ اس کی مذہبی شردھ ہے۔ اس کے اسلوب حیات کے دودھارے ہیں جو متوازی چلتے ہیں۔ انسانوں سے محبت اور بھگوان سے عقیدت۔ ایک جدید یا سیکولر یا غیر مذہبی سماج میں تائی ایسری کا تصور ممکن نہیں۔ ایسے سماج میں شوہر کی بجی ہوئی عورت یا تو دوسرا شوہر تلاش کرے گی یا کسی کی رکھیل بنے گی، یا آزاد حبسی زندگی گزارے گی، یا تنہائی کا شکار رہے گی۔ کچھ بھی ہو وہ تائی ایسری نہیں بنے گی۔ پچھو پچھو بھی کی طرح، بابو گوپی ناتھ کی طرح، تائی ایسری ایک مخصوص سماج کی پیداوار ہے اور ایسے کردار اسی وقت تخلیق ہوتے ہیں جب فن کار کا تخیل فن کار کے سماجی اور آدرش وادی سروکاروں سے آزاد ہو کر ایک کردار میں بطور انسان کے دلچسپی لیتا ہے۔ کرشن چندر ایسی دلچسپی بہت کم کرداروں میں لے سکے ہیں۔ سچ بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تائی ایسری کے پایہ کا دوسرا کردار ہے ہی نہیں۔ موبی بڑا کردار نہیں محض خوبصورت کردار ہے جسے خوبصورت بنانے میں جہاں اس کی نیلی آنکھوں اور سنہرے بالوں نے کام کیا ہے وہیں کرشن چندر کی جذباتیت اور سانپ کا زہر چوسنے کے رومانی اور ڈرامائی واقعات نے بھی کام کیا ہے۔ بھگت رام طنزیہ کردار نگاری کی بہترین مثال ہے۔ بھگت رام کے کردار میں کرشن چندر احتجاجی ادب کے بہترین اسلوب کو پاسکے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ بھگت رام کی بغاوت پورے سماجی نظام کے خلاف بغاوت ہے۔ ایک عیار اور اور دھوکے باز سماج کو بھگت رام جیسا فطری آدمی ہی سر سے پاؤں تک لرزہ بر اندام کر سکتا ہے۔ وہ اردو ادب کا پہلا HIP اور پہلا BEAT ہے۔ اس کی بغاوت کا دھارا اشتراکیت کی طرف نہیں انارکزم کی طرف ہے، اسی لیے ریوتی سرن شرما کہتے ہیں کہ کرشن چندر اخیر میں اسے

مار ڈالتے ہیں کیونکہ کرشن چندر سماجی نظام میں تبدیلی لانا چاہتے ہیں اسے توڑنا پھوڑنا نہیں چاہتے۔ میں کہتا ہوں بھگت رام کی تخلیق کے وقت کرشن چندر کا تخیل سماج سے اپنی بغاوت کے پورے مزے لے رہا تھا، اور اپنی آگ میں فن کار کی سماجی پاسداریوں کو بھسم کر رہا تھا۔ ادب میں رومانی بغاوت انارکزم کی طرف ہی جاتی ہے۔ آپ اسے سماجی سروکاروں کا پابند کیجیے، وہ بیمار برنزم کا یرقانی روپ دھارن کر لے گی۔ کالو بھنگی بڑا کردار نہیں ہے، لیکن اپنی جذباتیت اور خطابت کے باوجود ایک نہایت پُر اثر افسانے کا کردار ہونے کے سبب ایک کردار کے طور پر ہی سامنے آتا ہے۔ اس افسانہ میں کرشن چندر کی زبان کا بہاؤ دیکھنے کے قابل ہے۔ ہر جملہ جذبے کی ایک پُر شور موت پر بہتا ہوا اٹھتا ہے اور ہماری خود اطمینانی کی دیوار کو ریت کی طرح بہاتا ہوا چلا جاتا ہے۔ یہاں بھی پھر اذخا لخص انسانی سطح پر ہے۔ بغاوت آدمی کی آدمی سے نا انصافی کے خلاف ہے۔

اب ان کرداروں کا مقابلہ آپ "قیدی" کے گنبد سنگھ سے کیجیے۔ گنبد کی زندگی صرف اس کے اپنے محور پر گھومتی ہوئی ایک عظیم طاقت تھی۔ اپنے دوسرے طاقتور حریف کو وہ دھوکے سے مارتا ہے۔ گنبد سنگھ کو طاقت کے نشے اور عورت کے حسد نے اندھا بنا دیا ہے۔ اسے پھانسی کی سزا ہوتی ہے۔ لیکن اس دوران چین ہندوستان پر حملہ کرتا ہے۔ اب گنبد کی کایا کلپ ہوتی ہے۔ دوست کے پیٹھ میں خنجر گھونپنے، کسی کا اعتماد زخمی کرنے کے کیا معنی ہوتے ہیں، وہ سمجھتا ہے۔ پھانسی کے تختے پر جانے سے قبل وہ اپنا تمام خون فوجیوں کے لیے دان کر دیتا ہے۔ افسانے میں ردے پلے کی پرانی تقسیم کو حسب الوطنی کے ساتھ نہتی کیا گیا ہے۔ گنبد طاقت اور PASSION کا غلام ہے۔ وہ ایک بے گناہ آدمی کا خون کرتا ہے۔ اس میں کوئی ایسا انسانی عنصر نہیں جو تارکی کی ہمدردی جگائے، یا اس میں دلچسپی پیدا کرے۔ مجرم سماجی آدمی کی بجائے فطری آدمی ہوتا ہے تو قانون اور نفسیات ہی اس سے نیٹ سکتے ہیں، کیونکہ آندھی اور بھونپال کی مانند وہ پورے اخلاقی نظام کو اس طرح درہم برہم کرتا ہے کہ اس کے گزر جانے کے بعد ہی لوگ اپنے گھروں کی مرمت کا کام شروع کرتے ہیں۔ وہ شر کا عنصر نہیں، قدرتی حادثہ اور بھجور ہے۔ اس پر رپورٹ لکھی جاسکتی ہے ادب نہیں۔

یہی حال "دانی" کا ہے۔ اس افسانہ میں بھی کرشن چندر ایک HALF WIT سے سوشلزم کی تعمیر کا کام لینا چاہتے ہیں۔ دانی یا ڈیمیل بھی طاقت میں ایک گینڈا ہے۔ اس کی

بھوک بے تحاشہ ہے اسی لیے بچپن میں ہی اس کی جچی اسے گھر سے نکال دیتی۔ کیونکہ بہر حال اس کے بھی پانچ بچے ہیں۔ کرشن چندر دنیا کی ان تمام عورتوں اور مردوں کو معاف کر دیتے ہیں جو اس بھوک کی خاطر ایک دوسرے کو پیٹتے ہیں، بے وفائی کرتے ہیں، دھوکہ دیتے ہیں، جان دیتے ہیں، پھانسی پر چڑھ جاتے ہیں، مگر کوئی اس ظالم دیوزاد خوفناک بھوک کو پھانسی نہیں دیتا جس کے منحوس وجود سے اس دنیا کا کوئی انسان، رشتہ اور کوئی تہذیب قائم نہیں۔ میں سوچتا ہوں یہ سطر میں ذہن کی جس سادہ لوحی اور سادگی کی آئینہ دار ہیں، بھلا اس ذہن سے خیر و شر، تضادات، اور پیچیدگیوں کے اس مجموعے کو جس کا نام انسان ہے، کیسے سمجھا جاسکتا ہے۔ آدمی سے آدمی کی نا انسانی، آدمی کی خود غرضی اور کمیونگی، اس کی فطرت کی جارحیت اور تشدد، بڑوں کا بچوں پر، ساس کا بہو پر، مرد کا عورت پر، آقا کا نوکر پر، اثریت کا اقلیت پر، سورن کا اچھوت پر، ظلم و ستم، مذہبی، تہذیبی اور لسانی نفرتیں اور تعصبات، جنگ، گیس چمبر اور فسادات، سیاسی پھینا جھپٹی، اخلاقی خود رانی، فنانسزم، یہ سب آدمی کے متعلق جو کچھ بتاتے ہیں اس کی تاویل محض بھوک سے ہو سکتی ہے۔ کرشن چندر آدمی کو حیاتیاتی سطح پر رکھ کر دیکھتے ہیں، اور اس سطح پر صرف بھوک کا مسئلہ ہوتا ہے، ادب، آرٹ اور تہذیب کا نہیں کہ بھوک تو بھجن بھی نہیں ہوتا۔ ادب کا سر و کار انسانی رشتوں پر ہے جن میں آدمی اسی وقت دلچسپی لیتا ہے جب وہ بھوک کی حیوانی جبلت کی تسکین کا سامان مہیا کر لیتا ہے۔ کرشن چندر ڈکنس اسی لیے نہ بن سکے کہ ڈکنس جانتا ہے اور کرشن چندر نہیں جانتے کہ آدمی کسی طبقے سے تعلق رکھے آدمی ہونے کے ناتے ہی چند ایسے کام کرتا ہے جو نہ کرتا تو بہتر آدمی ہوتا۔ ساس کا بہو پر، سوتیلی ماں کا بچہ پر، مرد کا عورت پر ظلم اس لیے معاف نہیں کیا جاسکتا کہ وہ غریب طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ بات جو پریم چند جانتے تھے کرشن چندر فراموش کر گئے اور اسی لیے ان کے یہاں آدمی کو سمجھنے کی اتنی کوشش نہیں جتنی کہ آدمی کو سمجھے بغیر اسے اور اس کے سماجی نظام کو بدلنے کی ہے۔ ان کا ادب انسان اور زندگی کی کوئی فہم و بصیرت عطا نہیں کرتا، بلکہ ایک SELF-OPINIONATED آدمی کی طرح اپنی بات، اپنی تاویل، اپنی شرح کو منوانے کے لیے انسان کے تجربات اور زندگی کے کھلے حقائق تک کو جنبش قلم سے جھٹلانے پر کمر بستہ نظر آتا ہے۔

بہر حال دانی ایک رستوران میں نوکری کرتا ہے۔ ایک لڑکی شریا کو غنڈوں کے ہاتھ

سے بچاتا ہے۔ اس کے ساتھ فٹ پاتھ پر رہتا ہے، اُس کو بچہ ہوتا ہے۔ لیکن ٹرک فٹ پاتھ پر چڑھ کر نر یا اور بچہ دونوں کو ہلاک کر دیتا ہے۔ دانی ایک بدمست بیل کی طرح اس ٹرک سے اپنا سر نکراتا ہے۔ بچ جاتا ہے لیکن پاگل ہو کر اسپتال سے باہر آتا ہے۔ تین اینٹیں لے کر وہ ایسا مکان تعمیر کرنے کی کوشش کرتا ہے جس میں تمام فٹ پاتھ پر رہنے والوں کو خوبصورت کمرے مل سکیں۔ لیکن ایسے خواب کہاں پورے ہوتے ہیں۔ مقدس مریم کے قدموں پر سر مار مار کر آخر دانی مرجاتا ہے۔ ”اس کی آنکھیں کھلی تھیں اور نیلے آسمان میں کسی نامکمل سپنے کو تک رہی تھیں۔“

میں نہیں سمجھ سکتا کہ ایسے افسانوں سے ترقی پسندی کا کیا بھلا ہونے والا ہے۔ افسانے میں بھوک ہے، حادثے سے موتیں ہیں، ٹرک سے سر پھوڑنے، فائر العقل بننے اور خواب دیکھنے اور آستانے پر سر پھوڑ کر مرجانے کے واقعات ہیں جو بے بسی اور مجبوری کی ایسی علامات ہیں کہ سوائے جذباتی گھٹن پیدا کرنے والی رقت انگیزی کے کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ اس سے تو وہ برل انقلاب کی کہانیاں زیادہ اثر انگیز اور معنی خیز ہوتی ہیں جن میں کوئی ادنیٰ ذات کا نوجوان اچھوت سے شادی کر کے پورے سماج کی طرف سے پیٹھ کر لیتا ہے۔ بغاوت کو ایک راستہ تو ملتا ہے۔ آدمی ناکام ہو تب بھی ارادہ و عمل کی قدر کا اثبات تو ہوتا ہے۔ انقلابی ادب کو ایسی ہی تھیم پسند کرنی چاہیے جس میں آدمی اپنے ارادہ و عمل میں آزاد ہوتا کہ ناکام ہو تب بھی المیہ میرد کے طور پر چند قدروں کا اثبات کر سکے۔

اکثر کرشن چندر کے افسانوں میں تشدد ناقابل برداشت بن جاتا ہے۔ ٹرک سے سر پھوڑنا، آدمی کو وحشی جانور کی طرح مارنا، مرے ہوئے کے سر کا قیمہ قیمہ کر ڈالنا اور پھر ہوٹل میں جا کر کھانا مانگنا اور غصہ میں بیرے سے کہنا کہ وہ جانتا نہیں کہ وہ گوشت خور نہیں ہے، صرف بستی خور ہے، فسادات میں بھاگتے ہوئے خاندان میں سے عورت کا پہاڑ پر سے نیچے کھائی میں چھلانگ لگا دینا، باپ کا اپنے سنہرے بال والے چھوٹے بچے کو دریا میں پھینک دینا کہ بھاگتے ہوئے وہ اس کا بار نہیں اٹھا سکتا تھا۔ ایسے بے شمار واقعات جو ناقابل برداشت ہیں افسانوں میں سوائے سنسنی خیزی اور بھیسریکلزم پیدا کرنے کے کچھ اور کام نہیں کرتے دراصل کرشن چندر جیسے افسانہ نگاروں کے لیے یہ ضروری ہوتا ہے کہ افسانوی دلچسپی کے لیے وہ نہ بتانے کی باتیں بھی بتاتے چلے جائیں کہ تشدد، سفاکی، شقی القلبی، سب کچھ انسان دوستی

کی چکی میں پس کر مضمون ہو جانے والا ہے۔ لیکن آرٹ کا عمل انسان دوستی کی چکی کا عمل نہیں ہے۔ اسی لیے آرٹ انتخاب اور احتیاط سے کام لیتا ہے، اور قتل و خون، تشدد اور سفاکی کو موضوع بنانے کے باوجود ان کے بیان سے یا تو گریز کرتا ہے، یا اس طرح بیان کرتا ہے کہ بیان خون میں لکھڑا ہوا سنسنی خیز بیان نہ ہو پائے۔ دست و سکی اور منٹو اس بات کا خیال رکھتے ہیں کیونکہ انھیں کہانیاں لکھنی ہیں، خون کی وارداتیں نہیں لکھنی۔ سنسنی خیز افسانہ نگار کی نظر چہرے پر ہوتی ہے۔ بڑے فن کار کی نظر اس آدمی پر ہوتی ہے جس کے ہاتھ میں چھرا ہوتا ہے۔ کرشن چندر نے تو ایک افسانہ میں چار سطریں لکھ دیں کہ ایک باپ نے اپنے بچہ کو دریا میں پھینک دیا۔ سنسنی خیزی ہے۔ دست و سکی، کایو اور منٹو اس باپ کا پیچھا کریں گے اور یہ سمجھنے کی کوشش کریں گے کہ وہ کتنا آدمی رہا ہے اور کیوں؟ اور یہ آرٹ ہو گا۔

اب کرشن چندر کا افسانہ ”کچرا بابا“ بھیجیے۔ ایک آدمی کی نوکری ہے، خوبصورت بیوی ہے جسے بچہ ہونے والا ہے، اور محبت ہے۔ یکا یک وہ بیمار پڑتا ہے۔ گردے کا ایک آپریشن، دوسرا آپریشن۔ بیوی محنت کرتی ہے، اسپتال میں دیکھ بھال کرتی ہے، زیور بیچ دیتی ہے، شفقت کے سبب اس کا بچہ ضائع ہو جاتا ہے۔ لیکن آدمی کی بیماری اچھی نہیں ہوتی۔ نوکری بھی چلی جاتی ہے۔ پھر بیوی بھی اپنے پاس کے ساتھ چلی جاتی ہے۔ کیوں؟ اس کا بیان کرشن چندر سے سنئے:

”زندگی مختصر ہے، اور زندگی کی بہار اس سے بھی مختصر ہے۔ جب جذبے بلاتے ہیں، اور آنکھوں میں چاند اتر آتے ہیں۔ جب انگلیوں میں شعلوں کا سالمس محسوس ہوتا ہے، اور سینے میں میٹھا میٹھا سادرد ہوتا ہے۔ جب بو سے بھنوروں کی طرح لبوں کی پنکھڑیوں پر گرتے ہیں اور گردن کے مراحمی دارخم کسی کی گرم گرم سانس کی مدھم مدھم آغ کو ترسنے ہیں۔ ایسے میں کوئی کب تک فینائیل اور پیشاب کی بوسونگھے، تھوک اور پیپ اور لہو کا رنگ دیکھے، اور موت کے دروازے تک جاتی ہوئی اور لوٹ کر آتی ہوئی سسکیاں سننے۔ آخر قوت برداشت کی ایک حد ہوتی ہے، اور بیس برس کی لڑکی کی قوت برداشت بھی کیا۔“

یہ ادب برائے ادب ہے، ادب برائے زندگی نہیں، کیونکہ زندگی یہاں دو قسم کی عبارتوں میں بدل گئی ہے، ایک حسین اور ایک گندی۔ اس میں نہ جوانی کی حقیقت ہے نہ اسپتال اور بیماری کی۔ بلکہ شدید فن کارانہ بیان کے ذریعہ دونوں کے تضاد کو ابھارا گیا

ہے۔ آرٹ کی قیمت پر کرشن چندر نے زندگی سودا کیا ہے۔ کرشن چندر دراصل عورت، اور مرد کے تعلقات کی ماہیت سے واقف ہی نہیں۔ عورت مرد جوڑا بنا کر رومانی محل تیار نہیں کرتے، سنسار بساتے ہیں۔ بلبلے احساسات کے سہارے نہیں جیتے۔ ٹھوس تجربات، محنت، ایثار نفسی اور محبت کے سہارے جیتے ہیں۔ کرشن چندر کہتے ہیں: ”آخر قوت برداشت کی ایک حد ہوتی ہے“ انھوں نے قوت برداشت دیکھی کہاں ہے۔ زندگی کتنی بے رحم اور سفاک ہو سکتی ہے اس کا انھیں تھوڑا بہت اندازہ ہوتا اگر وہ کچھ اور نہیں تو ڈکنس، ڈرائزل، فیرل، سٹائن بک اور ٹیوہی کو ذرا دھیان سے پڑھ لیتے۔ ذرا اسپتالوں میں جا کر دیکھیے۔ عورت اور مرد پاس پڑوسی ایک دوسرے کے ایسے کام آتے ہیں۔ تھک جاتے ہیں، ہمت ہار جاتے ہیں، کسر ٹوٹ جاتی ہے، لیکن بیزار نہیں ہوتے کہ بیزاری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب خدمت فرض بن جائے اور ایسا اس وقت ہوتا ہے جب محبت اور لگاؤ کا جذبہ ختم ہو جائے۔ محبت جنسی جذبے کو قابو میں رکھتی ہے۔ عورت کی بیماری میں مرد کو ٹھٹھے پر پھلانگتا نہیں ہو جاتا، نہ ہی عورت تاک جھانک شروع کر دیتی ہے۔ کرشن چندر زندگی کی ان بنیادی حقیقتوں کو بھی نہیں جانتے۔ ان کی دوسری مصیبت یہ ہے کہ زندگی کے وہ حقائق جن کو سمجھنے کے لیے دوسرے فن کار ناول اور ڈرامے لکھتے ہیں انھیں وہ نہایت لاپرواہی سے چند سطروں میں اس طرح بیان کر جاتے ہیں گویا ان کی پوری معنویت کا انھیں عرفان ہو چکا ہے مثلاً اس افسانہ میں ایک طرف عورت کی خدمت اور ایثار نفسی ہے، اور دوسری طرف اس کی اکتاہٹ اور رومانی آرزومندی۔ تھوڑے بہت فرق کے ساتھ معنوی طور پر ایک افسانہ کے گڑیا گھر کا موضوع ہے اور دوسرا فلاہیر کی ماوام بوار کی کا۔ کرشن چندر ایسے مسائل افسانوی عمل کے ذریعے نہیں محض عبارت آرائی سے حل کر جاتے ہیں۔ اس سے ذہنی غلبان پیدا ہوتا ہے کیونکہ قاری جانا چاہتا ہے کہ عورت کہاں راہ بھولی ہے، اور زندگی عورت اور مرد کے ساتھ کیا کھیل کھیل رہی ہے، عورت کی بے وفائی، مرد کی بے راہ روی کی کہانی پلاٹ کی نہیں کردار کی کہانی ہوتی ہے اور کرشن چندر اسے ایک واقعے کے طور پر بیان کر کے چھٹی حاصل کر لیتے ہیں

بہر حال شوہر جب اسپتال سے نکلتا ہے تو اس کے پاس کچھ بھی نہیں ہوتا۔ باقی زندگی وہ شہر میں کچرے کے ایک ڈھیر کے پاس گزارتا ہے۔ گندگی میں سوتا ہے اور کچرے کے ٹن میں سے گندا، باسی، سرائد مارتا کھانا کھاتا ہے۔ کرشن چندر ان تمام تفصیلات کو بھی بہت

مزے لے لے کر بیان کرتے ہیں۔ میں پوچھتا ہوں ایک بھرے پُرے آدمی کی زندگی کو غلامت کے کیرے کے گھناؤ نے مقام پر لے آنا ترقی پسندی ہے؟ کیا منٹو اور موپاساں کے یہاں یہی عمل ملتا ہے۔ کیا منٹو کی کسی کہانی میں تشدد، سفاکی اور غلامت کا ایسا جزر و بیان ملتا ہے جیسا کرشن چندر کے یہاں ہے؟ پھر یہ ہمارے نقادوں کا دیوالیہ پن نہیں تو اور کیا تھا کہ کرشن چندر کو پاک صاف اور صحت مند اور منٹو کو گندے اور غلامت کا ڈھیر کہتے رہے۔ بہر حال یہ آدمی اب کچرا بابا بن گیا ہے۔ وہ غلامت اور کچرے کا ایک حصہ ہے۔ ایک دن کچرے کے ڈھیر پر کوئی اپنا نوزائیدہ حرام کا بچہ پھینک جاتا ہے۔ کچرا بابا اسے اٹھا لیتا ہے اور اب اس کی زندگی بدل جاتی ہے۔ وہ بچے کو پالنے پوسنے کے لیے محنت کرتا ہے اور کچرے کے ڈھیر میں سے ایک نیا انسان پیدا کرتا ہے۔ یہ کہانی کا یا کلپ کی کہانی ہے لیکن کتنی بھونڈی اور کتنی غیر انسانی۔ اس کا مقابلہ آپ جارج ایلیٹ کے مختصر اخلاقی ناول ”سائیلز مارنر“ سے کیجیے اور دیکھیے کہ نتیجہ ایک ہی ہے لیکن جارج ایلیٹ نے کیسے اخلاقی تمثیل کو منہ میں بدل دیا۔ کرشن چندر نے آدمی کو غلامت کا کیرا بنا دیا، لیکن جارج ایلیٹ نے دوست اور محبوبہ کی بے وفائی کے بعد پنجارے کو شکستہ دل بتایا اور شکستہ دلی کے نتیجے میں وہ سماج میں رہتے ہوئے بھی سماج سے دامن کش رہا۔ گاؤں میں ہوتے ہوئے بھی وہ گاؤں میں کسی سے میل جول نہیں رکھتا، اپنا کام کیے جاتا ہے۔ بڑی محنت کے بعد جو دولت اس کے پاس جمع ہوتی ہے وہ بھی زمیندار کا آوارہ لڑکا چڑا لے جاتا ہے۔ یہ اس کے لیے بڑا سانحہ ہے۔ یکایک اس کی زندگی میں بھی ایک چھوٹی سی بچی داخل ہوتی ہے۔ سنہری سکتے تو اسے گھر میں قید رکھتے تھے لیکن سنہری بالوں والی بچی سماج سے تعلقات پیدا کرنے، لوگوں سے ربط و ضبط بڑھانے، اسے اپنی ذات کے خول سے باہر نکال کر ایک سماجی انسان بنانے کا موجب بنتی ہے۔ آرٹ اور نمان آرٹ کا فرق ثابت کرنے کے لیے اتنا ہی مقابلہ کافی ہے۔ انسان دوستی کیا ہوتی ہے اسے انیسویں صدی کے انگریزی ناول نگاروں سے سیکھنی چاہیے۔ ہمارے سیاسی فنانسزم نے تو ہماری انسان دوستی تک کو غیر انسانی بنا دیا ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں پر اتنی طویل بحث کی ضرورت اسی سبب سے پڑی ہے کہ ان کی خوبیاں ان کی کمزوریوں کے ساتھ اس طرح گتھم گتھا ہیں کہ جہاں ان کے بہترین افسانوں میں بھی فن کارانہ اکملیت کی کمی محسوس ہوتی ہے، وہیں ان کی کمزور ترین کہانیاں

بھی زبان و بیان، طنز و مزاح، فضا بندی اور منظر نگاری، شرف میں مشاہدے اور واقعہ نگاری کی ایسی خوبیاں لیے ہوتی ہیں کہ لطف دے جاتی ہیں۔ ان کی بہترین کہانیوں کی تعریف بھی غیر مشروط نہیں ہوگی۔ مثلاً کالو بھنگی میں خطابت ہے، تانی ایسری اور موبی میں جذباتیت، شہزادے میں MORBIDITY، جسے ہمیں برداشت کرنا ہی پڑتا ہے۔ منٹو، بیدی، غلام عباس میں چیخوف اور مویساں کی طرح فنِ اکملیت کے اس مقام پر ہوتا ہے کہ ان کے شاہکار نہ صرف فنی حسن کا بے عیب نمونہ ہوتے ہیں بلکہ اتنی خوبیوں کے حامل ہوتے ہیں کہ تنقید ان کا احاطہ تک نہیں کر سکتی۔ ان پر لکھتے وقت ذہن کو اس فنی اور اخلاقی چھینا پٹی کی ضرورت نہیں پڑتی جو مثلاً کرشن چندر پر لکھتے وقت اس مضمون میں مجھے پیش آئی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ کرشن چندر کا افسانہ غیر افسانوی مواد سے اتنا بوجھل ہوتا ہے کہ قاری کے لیے دانشورانہ دار و گیر کے بے شمار مسائل پیدا کرتا ہے۔ فارم پر دسترس نہ ہونے کے سبب وہ طنز کے تیروں کے لیے کسی ہدف کا تعین نہیں کر پاتے۔ اس لیے نشانہ پر بیٹھنے کی بجائے ان تصورات اور قدروں کو زخمی کرتے ہیں جو خود ان کے لبرلزم، انقلاب پسندی اور انسان دوستی کے خاکہ میں رنگ بھرتی ہیں۔ بڑا فن کار اپنے طنز کے لیے کسی کو بے نقاب کرنے کے لیے سماجی احتجاج کے لیے، ایک ایسے فارم کا انتخاب کرتا ہے جس میں کردار، ان کا عمل، اور افسانوی صورت حال سب باہم مل کر ایک تجربہ کی تخلیق کا وہ کام کرتے ہیں جو کام کرشن چندر صرف اپنے بیانیہ سے، اپنی بذلہ سنجی اور طنز نگاری سے لینا چاہتے ہیں۔ ان کی چند کہانیوں کے متعلق بہترین کا لفظ استعمال ہو سکتا ہے، شاہکار کا شاید کسی کے لیے بھی نہیں۔ البتہ پر لطف، دلچسپ، بہت اچھی نہ ہونے کے باوجود قابل مطالعہ، کمزور ہونے کے باوجود اسلوب کی خاطر دیکھ جانے کے قابل، بے معنی لیکن شوخ و طرار، میلاناتی لیکن بذلہ سنج، رقت انگیز لیکن تاثر سے بھرپور وغیرہ قسم کے توصیفی بیانات ان کی اکثر و بیشتر کہانیوں کے لیے استعمال کیے بغیر چارہ نہیں۔

کرشن چندر جیسے حساس اور جذباتی آدمی کے لیے جو اپنی سماجی شخصیت کو فسانہ کے باہر نہیں رکھ سکتے، یہ کتنا ضروری تھا کہ وہ اپنی کہانی کو خود بیان نہ کرتے بلکہ بیانیہ کے لیے کسی ایسے کردار کی تلاش کرتے جو ان کے لیے MASK کا کام کرتا۔ اس کا اندازہ ان افسانوں سے ہو جائے گا جن میں ایک مخصوص مزاج کا کردار ان کی جذباتیت شاعری اور طنز سب

کو قابو میں رکھتا ہے۔ مثلاً تائی ایسری کی کہانی ایک ایسا نوجوان بیان کرتا ہے جو ڈاکٹری کی تعلیم لیتا ہے، تائی ایسری سے قریب بھی ہے اور دور بھی، اور اپنی دنیاوی الجھنوں میں الجھا ہوا ہے۔ نوجوان کی یہ شخصیت کرشن چندر کی جذباتیت اور شاعرانہ حاشیہ آرائی دونوں کو افسانے سے باہر رکھتی ہے اور انھیں مجبور کرتی ہے کہ اپنے بیان کے ذریعہ نہیں بلکہ واقعات کے ذریعہ کردار کو ابھاریں۔ ”بھوت“ کی پوری فضا پر ایک تلخی چھائی ہوئی ہے۔ ایک طرف ٹرین کے انتظار کی بے چینی ہے، محبوبہ سے ملاقات کے وقت کے ہاتھ سے نکل جانے کا خوف ہے۔ شدید بارش ہے، اسٹیشن کی روشنی اور ہنگامے ہیں۔ کرشن چندر کی تلخی کا یہ عالم ہے کہ ”نم آلود بینچوں پر کائنات کی بد صورت ترین مخلوق بیٹھی ہوئی پان کی جگالی کر رہی تھی۔ مونگ پھلی کھا رہی تھی، رانیں سہلا رہی تھی۔“ پھر ایک مفلوک الحال پھلیاں بیچنے والی عورت ہے جو اپنے بھٹنوں سے بچہ کو دودھ پلاتی ہے اور روتی ہے اور بچہ پرتے پرتے کیے جا رہا ہے اور عورت کا مرد تارڑی کے نشہ میں جھومتا ہے، اور پھر بچہ مر جاتا ہے اور ریل آجاتی ہے۔ اس افسانے میں انقلاب کا لغزہ نہیں ہے، بلکہ انقلاب کا کھولتا ہوا لاوا ہے۔ یہ افسانہ نہیں، ایک تصویر ہے جس کا ہر رنگ تیز ہے، تلخ ہے، انگارے کی مانند احساس کو جھلنے والا ہے۔ افسانے کی تعمیر ایک زبردست کھنچاؤ سے ہوتی ہے اور کھنچاؤ کے مختلف مراکز ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ تو انا کلبیت، بلجلی جذباتیت کے مقابلے میں گرد و پیش کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی کا کام بہتر طور پر انجام دے سکتی ہے۔ کرشن چندر کی ایسی تصویروں میں بغاوت کی زیر زمین آگ افسانے کی پوری فضا کو دھکاتی ہے۔ ”بھوت“ ہی کی مانند ”پورب دیس ہے دلی، ایک سفر، زندگی کے موڑ پر“، اور ”بالکنی“ تاثراتی تصویر کشی۔ جو کرشن چندر کا حصن حصین ہے۔ کی نادر مثالیں ہیں۔ ”زندگی کے موڑ پر“ کی خوبی ہی یہ ہے کہ وہ واشگاف میلانات بننے کی بجائے ایک ایسے موڑ پر ختم ہوتا ہے جہاں حسن فطرت کی آزادانہ وسعت اور نیرنگیاں، رسومات کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی انسانی زندگی کی گھٹن کو اپنے تضاد سے زیادہ نمایاں کرتی ہے۔ فن کار کی خوبی ہی یہ ہے کہ وہ افسانہ میں نہیں بلکہ افسانہ کے ذریعہ قاری کے ذہن میں بغاوت کا بیج بوتا ہے۔ جذباتیت کی قیمت پر کلبیت کا سودا کرشن چندر کو ہمیشہ ہنگامہ پڑا ہے۔

”اجنتا سے آگے“ میں جو بس سیاحوں کو لے کر غاروں کی سیر کے لیے جا رہی ہے، اس میں واحد مستکلم باغی ہے، انقلابی ہے، بھرا ہوا ہے۔ لیکن کرشن چندر اس کردار کو نبھا نہیں سکے

نصف کے بعد افسانہ صحافت اور جذباتیت کا شکار ہو گیا ہے۔ کسانوں پر گولی باری کا واقعہ ایسا نہیں ہے جو طنزیہ افسانے کا محض ایک جزو بنے۔ اسے سرسری اور جذباتی طور پر بیان کر کے افسانہ نگار اپنے سفر کو جاری نہیں رکھ سکتا۔ ان نزاکتوں کا کرشن چندر کبھی خیال نہیں کرتے۔ اجنتا اور ایلورا کے غاروں کو جدید سماج کا تبصرہ بنانے کے گر کچھ اور ہیں۔ اس کا اندازہ اس وقت آپ کو ہو گا جب آپ اس افسانہ کا مقابلہ احمد عباس کے افسانے ”اجنتا“ سے کریں گے جس میں تخلیق حسن اور تشدد کا تضاد ابھر کر سامنے آیا ہے۔

”بھگوان کی آمد“، ”بھیروں کا مندر لمیٹیڈ“ مکمل اور کامیاب ترین افسانے ہیں کہ طنز عیاری کا پردہ چاک کرنے کے علاوہ کوئی دوسرا کام نہیں کرتا، اور اسی لیے جذباتیت کی دل دل میں گر کر اپنی اثر انگیزی نہیں کھوتا ”دو عشق“، ”ریشی کے کیرٹے“ اور ”سپنوں کا قیدی“ دیل اور سادہ لوح آدمیوں کے افسانے ہیں، جن کی پیش کش کے لیے محض ظرافت نگاری کافی نہیں بلکہ وہ جس مزاح بھی ضروری ہے جو عام انسانوں کے المیوں اور طسریوں کو خوش طبعی اور وسیع قلبی کے ساتھ قبول کرنے کے آداب سکھاتی ہے۔ کرشن چندر کے پاس ظرافت نگاری ہے لیکن یہ جس مزاح نہیں۔ بیدی کے پاس ہے اور یہی سبب ہے کہ اپنے دو کرداروں کو مضحکہ خیز بنائے بغیر انہیں ناکام لیکن پرسوز انسانیت کا مجسمہ بنا دیتا ہے۔ ان افسانوں میں کرشن چندر کا بیانیہ آرٹ اپنی بلندی پر ہے ”سپنوں کا قیدی“، ”دو عشق“ سے زیادہ کامیاب ہے کیونکہ یہاں مزاح اپنے شباب پر ہے اور گھریلو زندگی کی ایک صورت حل کی عکاسی کے سوائے افسانہ نگار کے سامنے کوئی اور نیک سماجی مقصد نہیں۔ ”دو عشق“ کا رام بھایا اگر بیدی کے ہاتھ چڑھ جاتا تو ایک سب کے کام آنے والے، سب کا دل موہ لینے والے خوش طبع آدمی کی صورت نہ جانے کیا جادو جگاتا۔ افسانہ کرشن چندر کے انداز میں لیکن بیدی ہی کے خطوط پر آگے بڑھتا ہے۔ لیکن اس کا خاتمہ کرشن چندر کی میلاناتی مقصد پر ہوتا ہے جو نہایت کبھی ہے اور افسانے کے طر بیہ موڑ کے لیے زہر ملا ہل۔ رام بھایا ڈیزی سے عشق کرتا ہے لیکن شادی اپنے سیٹھ کی بھانجی نرمل سے کرتا ہے۔ ڈیزی کے گھر شادی کی محفل بھی ہے لیکن رام بھایا وہاں سے بھاگ کر نرمل کا دوا لہا بن جاتا ہے۔ کرشن چندر کی مصیبت یہ ہے کہ جہاں انہیں جذباتی بننا چاہیے، مثلاً اس افسانے میں، وہاں وہ کبھی بنتے ہیں، اور جہاں انہیں کبھی بننا چاہیے مثلاً اجنتا سے آگے میں، وہاں جذباتی بن جاتے ہیں۔ طر بیہ،

المیہ، روایت، حقیقت نگاری کے فنی تقاضوں کو نہ سمجھنے کا نتیجہ ہوتا ہے کہ فن کار آدمی تک کو ٹھیک سے نہیں سمجھ سکتا۔ فنی تکنک فی نفسہ آدمی کی تفہیم اور انسانی حقیقت کے انکشاف کا ایک ذریعہ ہے جسے ترقی پسند کبھی نہ سمجھ سکے، اور اسی لیے وہ فن کار کے INTENTION کو دیکھتے رہے، اس کے PERFORMANCE کو نہ دیکھا۔ انھوں نے یہ بنیادی بات نہ جانی کہ فن کار آدمی کو زندگی یا تاریخ میں رکھ کر نہیں بلکہ فن کی دنیا میں رکھ کر ہی اس کی پسندائیاں ناپ سکتا ہے، کیونکہ تخیل کا میدان عمل زندگی نہیں بلکہ فن ہے۔ ہملت آتھیلو اور ایما بواری کیا ہیں۔ یہ جاننے کے لیے فن کار انھیں ناول اور ڈرامے کا کردار بناتا ہے اور اپنے تخیل کے ذریعے ان کے ظاہر و باطن کو بے نقاب دیکھتا ہے۔ زندگی کی حقیقت کو سمجھنے کے لیے فن کار حقیقت کو اپنے تخیل کے ذریعے از سر نو تخلیق کرتا ہے، اسی لیے فن کار اپنے تخیل آزاد ہونے کے باوصف خود پر فنی روایت اور فارم کا ایسا نظم و ضبط عائد کرتا ہے جس کی سختی اور سنگینی کو دیکھ کر سہل پسند طبیعتیں پچھاڑ کھا کر گر پڑتی ہیں۔ فنی ڈسپلن سے غفلت کے عبرتناک نتائج ہمیں کرشن چندر میں نظر آتے ہیں۔ رام بھایا ایک ایسے تخیل کی تخلیق ہے جو چاسر، ڈکنس، چیخوف اور بیدی کی طرح زندگی کا BEMUSED تماشائی ہے۔ اس تخیل کا مزاج مزاج کے عنصر سے بنا ہے۔ یہ مزاج کلبیت تو کیا طنز تک کو برداشت نہیں کر سکتا۔ یہ بتانے کے لیے سرمایہ دارانہ لیں دین کی دنیا میں محبت بھی نفع خوری کو دیکھتی ہے کرشن چندر نے اپنے انسانی رویے کو ایک پمفلٹ باز کے رویے میں بدل دیا۔ اس سے سرمایہ داری کو کیا نقصان ہوا۔ ہاں ایک خوبصورت آدمی جو ایک دلنواز افسانوی کردار کی صورت میں جہنم کے ہماری ذہنی دنیا کو مالا مال کرنے والا تھا، ہمیں زیادہ انسان دوست اور انسانی بنانے والا تھا، اس کا خاتمہ ہو گیا۔ ترقی پسند مقصدیت نے ایسے ایسے کرداروں کو قتل کیا ہے کہ جو اگر زندہ ہوتے تو ہماری دنیا زیادہ پروردنی ہوتی۔ غنٹو اگر ترقی پسندی سے بھاگ کھڑا ہوا تو اس کا سبب یہی تھا کہ وہ بابو گوپی ناتھ، باسط اور ممتی جیسے کرداروں کو مقصدیت کی بلی پر قربان کرنا نہیں چاہتا تھا۔

”ڈوڈو“ کا لالہ بھولا رام بھی ذہن ہے۔ یہ کردار بھی بیدی ہی کی افسانوی دنیا کا کردار لگتا ہے۔ کرشن چندر نے پورا افسانہ بہت خوبصورتی سے لکھا ہے۔ لیکن یہ افسانہ بڑا افسانہ نہیں ہے کیونکہ لالہ بھولا رام بالآخر مضحکہ خیز بن جاتا ہے۔ کرشن چندر چالاک آدمیوں

کی دنیا میں ایک بھولے آدمی کی مضحکہ خیزی کو کوئی المیہ ڈائمنشن نہیں دے سکے۔ نہ ہی بیدی کے لکشمی کی طرح اس کے معمولی پن کو اسطوری جلال عطا کر سکے۔ "روشنی کے کیرٹے" پھر ایک دبو اور دبیل آدمی کی کہانی ہے جو لکھتی جتنے کے باوصف عام انسانوں میں دلچسپی لیتا ہے۔ بنگلے کے پھانک سے بہت سے لوگ دوسری گلی میں آتے جاتے ہیں۔ سبزی بیچنے والا بوڑھا اور اس کی عورت، پھل بیچنے والا نوجوان اور ایک لڑکی، اسکول جاتی ہوئی متوسط طبقہ کی ننھی لڑکیاں۔ کرشن چندر ایسے لوگوں کی دل چھو لینے والی تصویر کشی میں بے مثال ہیں۔ دیال کو ان لوگوں میں بڑی دلچسپی ہے۔ لیکن اس کی بیوی پھانک بند کر دیتی ہے اور لوگوں کا آنا جانا بند ہو جاتا ہے۔ یہ خیال ہے کرشن چندر افسانے کو اور آگے لے جاتے اور بتاتے کہ لکھتی دیال کے پاس سب کچھ ہونے کے باوجود لوگوں کے نہ ہونے سے اس کی زندگی میں کیا خلا پیدا ہو گیا ہے تو دولت سب کچھ ہوتے ہوئے بھی کچھ نہیں ہے کی بھیم کو ایک نیارخ ملتا۔ افسانے کا سب سے کمزور عنصر کیرٹوں کی وہ علامت ہے جو سوائے گھناؤنے پن کے کوئی اور مقصد برآور نہیں کرتی۔ ہاتھ روم کی پائپ سے کچوے جیسے کیرٹے باہر روشنی میں نکل آتے ہیں۔ ان پر روشنی بند نہ کرو۔ غریب لوگ بھی کیرٹوں کی مانند ہیں جو روشنی کے لیے باہر یا بنگلے کے پھانک سے گزرتے ہیں۔ ان پر دروازہ بند نہ کرو۔ کچھ اس قسم کے ہی معنی نکلتے ہیں اس علامت کے۔ مجھے تو بے حد رکیک اور گندی معلوم ہوئی یہ علامت، پمفلٹ بازوں کی یہی تو خصوصیت ہے کہ وہ ظلمیت کا بھیانک چہرہ دکھانے کے لیے انسان کو اتنا گرا دیتے ہیں کہ بطور انسان کے اس پر غور تک نہیں ہو سکتا۔ سرمایہ دار جب خونخوار بھیڑیا ہو اور غریب لڑکی چچڑی ہوئی ہڈی تو ان پر انسانوں کی طرح سوچ بچار بھی کیسے کیا جائے۔ اسی لیے تو پروپیگنڈے پر آدمی سوچ بچار نہیں کرتا۔ اسے قبول کرتا ہے یا رد کرتا ہے۔ اس کے اثر میں آتا ہے یا نہیں آتا۔ ادب اور آرٹ کا معاملہ دوسرا ہے۔ پمفلٹ اور بابو کو پی ناٹھ پر لوگوں نے اتنا سوچا ہے کہ اگر خدا کے بارے میں سوچتے تو عاقبت سنور جاتی۔

"بوکلپٹس کی ڈالی" سے "شہتوت کا درخت" زیادہ کامیاب ہے اور "پورے چاند کی رات" اور "کاک ٹیل" سے بھی زیادہ غنائی افسانہ ہے تو اس کی ایک بہت ہی سیدھی سادی وجہ ہے کہ کرشن چندر نے "شہتوت کا درخت" میں کوئی کہانی سرے سے بیان ہی نہیں کی، ایک واقعہ لکھا ہے، نواز کا اپنی بیوی کو میکے سے گھر لے آنے کا۔ ایک ایسا واقعہ جو ہر انسان

کی زندگی کا عام واقعہ ہے۔ اتنا عام کہ آدمی اس پر غور تک نہیں کرتا، لیکن زندگی کی حقیقی مسرت جو حسن و شباب و محبت کی زائیدہ ہے، انہی چھوٹے چھوٹے واقعات کے بیچ سے پھوٹی ہے اور عام لوگوں کے پاس مسرت کے یہ لمحے تک نہ ہوں تو لوٹ کھسوٹ کی اس خود غرض دنیا میں وہ اپنی بنیادی انسانیت تک برقرار نہ رکھ سکیں۔ کرشن چندر نے خالص انسانی سطح پر انسان کی انسانیت کو ابھارا ہے۔ اس میں ایک ہی رنگ ہے، محبت اور مسرت کا رنگ، اور یہ رنگ صاف اور مستحکم ہے۔ اس رنگ سے انھوں نے کوئی مقصد حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اسی لیے واقعے کو کہانی اور کہانی کو مقصدی اور اخلاقی موڑ دینے کی ضرورت نہیں پڑی، در نہ وہی کھیلے پیدا ہوتے جو دوسرے افسانوں میں ہوتے۔ کرشن چندر کا ذہن ژید، ہرین ہیس، طوماس مان کی طرح فلسفیانہ نہیں تھا۔ ان سے یہ توقع کہ کہانی کو پیچیدہ موڑ دے کہ وہ انسان کی اخلاقی اور روحانی زندگی کے اسرار و رموز بیان کریں گے، عبث ہے۔ ان سے نفسیات تو سمجھتی نہیں فلسفہ کیا سمجھتے گا۔ لیکن کرشن چندر زندگی اور فطرت کے احساس کو کانپتے ہوئے نغمے میں بدل دینے کا ملکہ رکھتے تھے۔ ”شہتوت کا درخت“ میں انھوں نے یہی جادو جگایا ہے۔ ”پورے چاند کی رات“ کے فلسفے ہی کی مانند ”یوکلپٹس کی ڈالی“ کی اخلاقیات ایک کمزور کہانی کا شکار ہو گئی ہے۔ وہ لڑکی جو ڈاکٹر کی زندگی میں آئی، اس سے شادی نہ کی تو وہ زمیندار کی ہوس کا نشانہ بنی، اس کہانی کو کسی بھی نوع کی غنائیت انسانی کہانی نہیں بنا سکتی۔ کرشن چندر کو یہ سبق ”شہتوت کا درخت“ سے سیکھنا چاہیے تھا کہ دو جوان جسموں کی پکار کے سنگیت کو جب فن کار سن لیتا ہے تو اس کا کام اس سنگیت کو فطول میں قید کرنے کا رہ جاتا ہے۔ یہاں غنائیت انسانی تعلقات کی شاخ پر کھلا ہوا گل نغمہ ہے۔ ”یوکلپٹس کی ڈالی“ میں یہ نغمہ کہانی کی شاخ سے پیدا نہیں ہوتا کیونکہ کہانی کمزور ہے، اخلاقی اور مقصدی ہے اور اسی لیے فن کار کو الگ سے سن ترانیاں کرنی پڑتی ہیں۔ ”کاک ٹیل“ نسبتاً بہتر افسانہ ہے کیونکہ اس کی تکنک نے افسانے کو ایک نثری BALLAD میں بدل دیا جس میں کہانی اور نغمگی ساتھ ساتھ چلتے ہیں، اور کہانی کی مدھم دھم رکھا بیٹیں اس مضراب کا کام کرتی ہیں جس سے نغمہ لہراتا ہے۔ ”گیت اور میں“ میں معمولی اور بے حد کھردری کہانی کی زمین سے ایک نغمہ بلند ہوتا ہے۔ وہ گیت جو ایک غریب ماں اپنے بھوکے بچے کو تھپک تھپک کر سلانے کے لیے گارہی تھی۔ ”جیسے ماں اپنے گلے سے نہیں اپنی بے دودھ چھاتیوں سے گارہی“

کیا تم نے کبھی کسی گیت کو بچہ کے دودھ میں تبدیل ہوتے دیکھا ہے۔ یہ جادو ہے، آرٹ کا جادو، معجزہ ہے۔ کرشن چندر کا تخیل ایسے ہی معجزوں کے لیے بنا تھا۔ دکھی انسانیت کے درد کو پُر سوز لغموں میں بدلنے کے لیے۔ کتنا بڑا المیہ ہے کرشن چندر کا، ادب اور آرٹ کا، ہمارا اور تمہارا کہ پروپیگنڈا آرٹ، مقصدی ادب اور کمرشیلزم نے زندگی کے اس درد مند معنی کے گلے میں اپنے زہرناک سونار پیوست کر دیے۔

کرشن چندر اردو کے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ ان کی تمام کمزوریوں کے باوجود ان کا نام ہمیشہ فٹو، بیدی، عصمت، عزیز احمد، غلام عباس کے ساتھ لیا جائے گا۔ وہ دوئم درجے کے لکھنے والے نہیں ہیں۔ اول درجے کے لکھنے والے ہیں گو ان کی تمام تخلیقات اول درجے کی نہیں ہیں۔ کرشن چندر کا آرٹ بنیادی طور پر تاثراتی آرٹ ہے۔ کردار نگاری، پلاٹ، واقعہ نگاری ان کے بس کا روگ نہیں۔ لیکن ان عناصر سے ہم اس وجہ سے صرف نظر نہیں کر سکتے کہ خود کرشن چندر نے ان سے صرف نظر نہیں کیا۔ یا تو انھیں ان عناصر کا خاص طور پر خیال رکھنا چاہیے تھا، یا ایسا فارم ایجاد کرنا چاہیے تھا جن میں یہ عناصر کلیدی اہمیت نہ رکھتے ہوں۔ یہ اسی وقت ممکن تھا جب وہ اپنے فن پر زیادہ محنت کرتے، کاٹ چھانٹ کرتے اور کہانیوں کی نوک پلک درست کرتے۔ میرا خیال ہے کرشن چندر کی تمام کہانیاں ایک ہی نشست میں لکھی گئی ہیں اور شاید ہی کسی کہانی کو انھوں نے دوبارہ لکھا ہو۔ میرا یہ بھی خیال ہے کہ ایک کہانی کو دوبارہ لکھنے سے، اس پر زیادہ محنت صرف کرنے سے نہ صرف اس کا ظاہری حسن نکھرتا ہے بلکہ اکثر اس کی پہلی شکل تک بدل جاتی ہے اور وہ نئی گہرائی اور معنویت بھی حاصل کرتی ہے۔ فنی عرق ریزی خود فن کار کے ذہنی نشوونما کے لیے ضروری ہے کرشن چندر کی کہانیوں پر تاحال جو کچھ لکھا گیا ہے اس سے مزید لکھنے کی گنجائش ہے اور مجھے یقین ہے مجھ سے بہتر لکھنے والے ان پر قلم اٹھائیں گے۔ لیکن میں نہیں سمجھتا کہ ان کا آرٹ اس اخلاقی دارد گیر سے محفوظ رہے گا جس کا تلخ ذائقہ آپ نے اس مضمون میں چکھا ہے۔ یہ قیمت ہر اس فن کار کو چکانی پڑتی ہے جو اخلاقیات سے بلند ہو کر زندگی کا تماشا کرنے کا سلیقہ پیدا نہیں کرتا۔ زندگی اور آرٹ دونوں میں اخلاقی کشمکش کا حل اخلاقیات میں نہیں بلکہ گوتم اور مسیح کی اس درد مندی میں ملتا ہے جس کے بغیر فن کار حقیقت کا ادراک تک نہیں کر سکتا۔ اسی لیے المیے میں جن دو جذبات پر اصرار

ہے وہ خوف اور رحم کے جذبات ہیں۔ فن کار نیل کنیٹھ بھی ہے اور منسلوب مسیح بھی اور شانت گوتم بھی، اور یہ مقامات خطیب و واعظ و لیڈر سے بہت بلند مقامات ہیں۔ یہاں اخلاقی دار و گیر نہیں، کیونکہ خیال و نظریہ و آدرش نہیں۔ تجربہ ہے زہرِ غم پینے کا، گناہوں کا کفارہ ادا کرنے کا، شانت سنگین آنکھوں سے زندگی کا تماشا کرنے کا۔ یہ مقام منٹو کا ہے، بیدی کا ہے، اور اسی لیے منٹو اور بیدی پر لکھتے وقت نقاد کو اخلاقیات اور سماجیات کی اضافی قدروں سے الجھنا نہیں پڑتا۔ افکار و آرا سے چھینا جھپٹی کرنی نہیں پڑتی، بلکہ زندگی کی برہنہ حقیقتوں کے وار کو براہِ راست اپنی کھال پر جھیلنا پڑتا ہے۔

(جواز شمار ۵۵ : ۶۱۹۷۶)





کرشن چندر کا فنی شعور

اپنی اکثر و بیشتر کہانیوں میں صحافتی سطح پر اترنے کے باوجود، کرشن چندر کے تخلیقی ذہن کی مخصوص کارکردگی کے مطالعے سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ ان کی کہانیوں کے انبار میں چند ایسی گہنی چنی کہانیاں ضرور ملتی ہیں، جو نہ صرف صنفِ افسانہ کی ایک منفرد شکل پیش کرنے کی بنا پر توجہ کی حقدار ہیں، بلکہ اپنی تہہ داری کے باعث تخلیق کار کے ذہن کے مطالعے کو بھی ناگزیر بناتی ہیں۔ یہ مطالعہ افسانے کے بارے میں معاصر تنقیدی رویوں میں بنیادی تبدیلی کے پیش نظر اور زیادہ اہمیت اختیار کرتا ہے۔ نئے افسانے یا شعر میں فن کے تعلق سے جو بات ہمارے لیے خاص طور پر لائق توجہ بن گئی ہے وہ یہ ہے کہ فن پارے میں مقصدیت یا ترسیل کے بجائے اس کی خود مختاریت پر زور دیا جاتا ہے، فنکار زندگی میں شریک ہو کر گرد و پیش میں واقع ہونے والے حالات و واقعات کی ترسیل نہیں کرتا، بلکہ زندگی سے الگ ہو کر اس کی ایک نئی تخلیق کرتا ہے، ایسا کرتے ہوئے وہ روایتی ادیبوں مثلاً طالسٹائی، جین آسٹن یا پریم چند کی طرح زندگی کے متنوع بہاؤ کی ترسیل کرنے کے بجائے اپنے تجربوں کی تقلیب کرتا ہے، وہ موضوع سے نہیں، بلکہ اس کے عدم وجود سے دلچسپی رکھتا ہے، سو سن سونٹاگ آن سٹائل میں ژینے کے تخلیقی عمل کے بارے میں لکھتی ہیں:

”ژینے کی دلچسپی اُس طریقہ کار سے ہے، جس سے وہ اپنے تخیل کی ذہانت اور

منانیت سے موضوع کو کالعدم کرتا ہے۔“

کرشن چندر اپنے موضوع کے ساتھ کیا برتاؤ روار کھتے ہیں؟ اس سوال کا جواب دینے سے پہلے ہم یہ دیکھتے چلیں کہ اُن کا موضوع کیا ہے؟ اور اُن کے موضوع کی کیا وسعت ہے، اس لیے نہیں کہ موضوع کی وسعت (RANGE) فن کی سچائی (AUTHENTICITY) کو متعین

کرتی ہے، بلکہ اس لیے کہ اس سے فنکار کے مرتبے کی شناخت میں مدد ملتی ہے۔

فنکار اپنے بیدار شعور اور گہری حسیت کی بنا پر معاصر زندگی کا بھرپور ادراک حاصل کرتا ہے، اور یہ ادراک اس کے لیے ایک اہم تخلیقی محرک بن جاتا ہے، لیکن جو فنکار صرف عصری آگہی ہی کو اپنا کل اثاثہ قرار دیتا ہے، وہ سچے فن کی تخلیق تو شاید کر سکتا ہے، مگر اُن رفعتوں کو چھو نہیں سکتا، جن کا تصور محرکات کی بوقلمونی کے بغیر ممکن نہیں، کرشن چندر اپنے معاصرین مثلاً منٹو، بیدی اور عصمت کی طرح اپنے عہد یا معاشرے کا گہر شعور تو رکھتے ہیں، لیکن اُن کے علی الرغم وہ صرف اسی سرچشمہ فیض پر اکتفا نہیں کرتے، بلکہ وسیع تر اور متنوع موضوعات و محرکات پر حاوی ہو جاتے ہیں، چنانچہ اُن کے یہاں طبقاتی نظام کی پیچیدگیوں کے علاوہ بچپن کی یادوں، فطرت پرستی، محبت، جنسی بیداریوں، فطرت انسانی کی زیرنگیوں، نسوانی حس، کشمیر، فسادات، ذاتی محرومیوں اور مشینی زندگی کے پیدا کردہ مسئلوں سے نہ صرف غیر معمولی دلچسپی ملتی ہے، بلکہ یہ اُن کو تخلیقی فن کی تحریک بھی دیتے ہیں، کشمیر، جہاں اُنھوں نے بچپن گزارا ہے، اپنی شادابیوں اور رنگینیوں اور اہل کشمیر کی مفلوک الحال زندگی کے ساتھ اُن کا ایک مستقل موضوع رہا ہے، یہی حال کم و بیش دوسرے محرکات کا بھی ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ اُن کے موضوعات کہاں تک داخل طور پر تخلیقی عمل سے گزرے ہیں، اور ایک مکمل فن پارے کی صورت اختیار کرتے ہیں؟

اس سوال پر غور کرنے سے پہلے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ افسانہ جی شعر کی طرح تخلیق کے پریچ اور اسرار کی عمل سے گزرتا ہے، اور موضوع کی نئی صورت گیری کرتا ہے، جی۔ ایس۔ فریزر نے ناول کے بارے میں لکھا ہے کہ "ناول پہلے سے پہلے کردہ خیالات کی ترتیب کا نام نہیں، بلکہ یہ زندگی کی رنگارنگی کی دریافت ہے، دریافت کا یہ عمل افسانے کی تخلیق میں بھی کارفرما رہتا ہے، یہی وجہ ہے کہ کلیفٹنہ بروکس نے کہا ہے کہ نقاد کو شاعری سے فکشن کی سمت آتے ہوئے اپنے "طریقوں" میں تبدیلی کرنے کی ضرورت نہیں، چنانچہ ۱۹۵۵ء کے بعد بعض نئے افسانہ نگاروں مثلاً انور سجاد، انتظار حسین، سریندر پرکاش، بلراج مینرا اور رشید امجد کے افسانوں کو پڑھ کر افسانے اور شعر کے درمیان کی سرحدیں تیزی سے گھٹاتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔

روایتی افسانہ موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے دو غنی فنی اور بے نتیجہ طریقوں کا

پابند رہا، موضوعی لحاظ سے اس بات پر زور دیا جاتا رہا کہ افسانہ (جیسے کہ پریم چند کے یہاں) خارجی حقیقت سے زیادہ سے زیادہ مطابقت پیدا کرے، اس طرح سے حقیقت نگاری کے غیر ادبی رجحان کو تقویت ملنے کے ساتھ ساتھ موضوعیت یا مقصدیت کی بالادستی قائم ہوئی، ہیئت کے نقطہ نظر سے روایتی افسانے کے مختلف عناصر یعنی پلاٹ، کردار، فضا، اور مصنف کے نقطہ نظر، یا ان میں سے کسی عنصر کی موجودگی ہی افسانے کی کامیابی کی ضمانت قرار دی گئی، یہ دونوں میکانیکی طریقے ایک طویل عرصے تک افسانے کے تخلیقی کردار کو مسخ کرتے رہے، اور افسانوی ادب کا جو انبار سامنے آیا، وہ فن اور صحافت کے درمیان کی کوئی چیز بن کے رہ گیا، کرشن چندر کے بیشتر افسانے بھی متذکرہ بالا دونوں غیر فنی رجحانات سے بری طرح متاثر ہیں، ان کے یہاں، منٹو اور بیدی کے مقابلے میں لفظ کے تخلیقی امکانات کو دریافت کرنے کا شعور بھی غیر واضح اور نیم بختہ ہے، وہ لفظوں کے دریا بہاتے ہیں، اور نثر کو بقول ڈاکٹر نارنگ "شعر زدہ" بناتے ہیں، اتنا ہی نہیں، بلکہ محرکات کی رنگارنگی کے باوجود، ان کے یہاں ایسے افسانوں کی تعداد بہت کم ہے، جو فن کی کلی صورت میں ڈھل چکے ہیں۔ اس وقت میں ان کے ناکام افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بجائے جو یقیناً ایک آرزو مند نہ مگر صبر آزما کام ہے، ان کے ان خاص افسانوں کو مرکز توجہ بناؤں گا، جو تخلیقیت کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں، یہ مٹھی بھر افسانے پہلے سے طے شدہ موضوع اور ہیئت کے روایتی اصولوں سے انحراف کی عمدہ مثالیں ہیں، ان افسانوں میں انھوں نے بعض محبوب موضوعات مثلاً انسان دوستی، فطرت پرستی یا طبقاتی تفاوت کا میکانیکی اظہار نہیں کیا ہے، اور نہ ہی ہیئت کے مقررہ طریقوں کی غلامی قبول کی ہے، اس کے برعکس، انھوں نے ایک تجربہ پسند اور غیر روایتی فنکار کی طرح زندگی کے متنوع اور متضاد تجربات، شعور اور لاشعور، اور ذہن اور جذبے کو تخلیقی حدت میں پگھلنے، اور ایک نئے، اجنبی اور وحدت پذیر فنی تجربے میں ڈھلنے کی اجازت دی ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ زندگی کے متنوع پہلوؤں سے شعوری رشتہ قائم رکھنے کے ساتھ ہی، تخنیک سطح پر ایک اور زندگی گزارتے ہیں، جو حقیقی زندگی سے متعلق ہوتے ہوئے بھی اپنی برتری، دلربائی اور وحدت پذیری کی بنا پر خود مختاری کا دعویٰ کر سکتی ہے، نتیجے میں ان کے افسانوں میں شعریت، ڈرامائیت

اور کردار و واقعہ کے عمل اور ردِ عمل کے جو نورانی سلسلے خلق ہوتے ہیں، وہ اُن کی تخلیقی حیثیت کی فعالیت پر دلالت کرتے ہیں، اور آج کے قاری کے لیے بھی غور طلب بن جاتے ہیں، اس ضمن میں آدھے گھنٹے کا خدا اور دانی کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ آدھے گھنٹے کا خدا میں کاشتر کو جب اپنی محبوبہ موگری سے انتقام لینے اور اسے قتل کرنے کے بعد، اُس کے دو بھائیوں کے ہاتھوں قتل ہونے میں کوئی شبہ نہیں رہتا، تو زندگی اور موت کے آدھے گھنٹے کے اس مختصر مگر اکتشافی وقفے میں معاشرے، اقدار، زندگی اور موت کی اصلیت اُس پر کھلتی ہے، اور وہ پہلی بار اپنے وجود کا سامنا کرتا ہے:

”یکایک اُسے محسوس ہوا کہ اب تک اُس نے جتنی زندگی گزار لی، وہ دوسروں کے لیے تھی، موگری کی پہلی وفا کے لیے، اس کی آخری بے وفائی کے لیے، اپنے ملک کی محبت کے لیے، اور اس کے آخری انتقام کے لیے، اور آخر میں اُس خندق کے لیے جو دلوں کو دلوں سے جدا کرتی ہے۔ قطرہ قطرہ کر کے جب اس نے اپنی زندگی کا سارا حساب چکا دیا، تو اُسے محسوس ہوا کہ اُس کے پاس صرف یہی آدھے گھنٹہ بچا ہے، جو مکمل طور پر اُس کا اپنا ہے۔“

اپنے وجود کی یہ آگہی اُسے موت کی اصلیت سے بھی آشنا کرتی ہے، یہ افسانہ پہلے سے طے کردہ خیالات سے ترتیب نہیں دیا گیا ہے، بلکہ زندگی کے مختلف موقعوں پر حاصل کیے گئے مختلف و متضاد تجربات تخلیقی سطح پر اکرا کر ایک وحدت میں ڈھل گئے ہیں، دانی میں ایک ایسے انسان کی دردناک تصویر ملتی ہے، جو بے پناہ جسمانی طاقت کے باوجود بد صورتی، کھر درے پن اور کم عقلی کی بنا پر سماجی استحصال کا شکار ہے، اور روٹی اور مکان کے لیے ترستا ہے، وہ سماجی استحصال کا شکار ہو کر نہ صرف اپنے خوالوں سے محروم ہوتا ہے، بلکہ رہی رہی عقل و شعور سے بھی ہاتھ دھو کر خود کشی پر مجبور ہوتا ہے، یہ افسانہ زندگی سے ماخوذ ہونے کے باوجود، مصنف کی تخلیقی ذہن کے خود مختارانہ عمل کا مظہر ہے، نتیجتاً اس میں مقصدیت کی تصنع کاری کے بجائے تجربے کا داخلی برتناؤ اور فنکارانہ بالیدگی ملتی ہے، آدھے گھنٹے کا خدا میں صرف اپنے وطن کے لیے ایک سچے سپاہی کی انتقام گیری کا جذبہ ہی نہیں ملتا، بلکہ وجودی فکر کے مطابق وجود، سماجی وابستگی، دکھ اور موت کے بنیادی مسائل سے دست و گریباں ہونے کا عمل بھی نمایاں ہے، یہ

افسانہ پڑھ کر سارتر کا افسانہ دیوار یاد آتا ہے، جس میں مرکزی کردار پبلو اپنے ساتھیوں کے ساتھ سردتہہ خانے میں رات کے پند گھنٹے گزارتا ہے، اور صبح ہوتے ہی اسے گولی کا نشانہ بننا ہے، پبلو کا یہ کہنا NOTHING MATTERED TO ME ANY MORE

کا شر کے روئے سے ہم آہنگ نظر آتا ہے، پندارے میں انسان کی بے اصولی، سفاکی اور روایت پرستی جمنہ کی المناک موت سے صعود کرتی ہے، جو ساگرہ برہمنوں کے تحفظ کی خاطر تحصیلدار کی ہوس کا نشانہ بنتی ہے، اور وہی لوگ اسے خودکشی پر مجبور کرتے ہیں، دانی بھی محض سماجی استحصال کی مکروہ تصویر ہی نہیں، بلکہ فکری سطح پر نیکی اور بدی کی ازلی آدیزش کا شعور بھی عطا کرتا ہے، افسانے میں تجربے کی یہ تہہ داری اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک افسانے کو بھی شعر کی طرح، اپنی حدود میں، شخصیت کی حلافا نہ قوتوں کے نمود کرنے کا موقع نہ ملے، یہ تہہ داری پورے چاند کی رات میں بھی موجود ہے، یوں تو افسانہ اوپری سطح پر ایک ایسے انسان کا آئینہ ہے، جو اپنی محبوبہ سے اس لیے دور ہو جاتا ہے کیونکہ وہ اس کی وفا پر شک کرتا ہے، غور سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ کرشن چندر نے اس افسانے میں انسان کی کسی ناقابل فہم مجبوری یا تضاد یا نقص FLAW جو اس کی فطرت ثانیہ ہے، کاراز فاش کیا ہے، انسان، اوتھیلو کی طرح نہ چاہتے ہوئے بھی خود ہی اپنی تباہی کو دعوت دیتا ہے، ع

مری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورت خرابی کی

مجھے اس بات پر اصرار نہیں کہ کرشن چندر کے سبھی کامیاب افسانوں میں سماجی سطح سے ماورائی ہو کر مابعد الطبیعیاتی بلندی کو چھونے کی قوت موجود ہے، نہ ہی میں انہیں کوئی مفکر ثابت کرنا چاہتا ہوں۔ وہ سرنامہ ایک ارضی فنکار ہیں، ان کی ارضی وابستگیاں اتنی شدید ہیں کہ انہیں ماورائی فضاؤں میں پرواز کرنے کی فرصت ہی نہیں، ان کی قوت البتہ اس بات میں مضمحل ہے کہ وہ دھرتی، اس کے حسن اور خوشبو، اس کی دلچسپیوں اور نیرنگ سامانیوں — اس کی مخلوق، ان کی زندگیوں، مسرتوں، دکھوں، محبتوں، جنسی لطافتوں، ان کی بوالعجبیوں، نادانیوں اور مصیبتوں سے اتنی وابستگی ہے کہ انہیں زندگی کے مابعد الطبیعیاتی پہلو کی طرف متوجہ ہونے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی، ان کی یہ ارضیت انہیں ہمارے قریب کرتی ہے، ہمارا انیس بناتی ہے، اور ان کی محبوبیت میں

اضافہ کرتی ہے، دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ ہمیں اپنی دھرتی کی زندگی کے ان پہلوؤں سے آشنا کراتے ہیں، جو ہماری نگاہوں کی زد میں ہونے کے باوجود ہماری آنکھوں سے اوجھل رہتے ہیں۔ تانی ایسری میں تانی کا کردار ہمارے سماج کا ایک جانا پہچانا کردار ہے۔ ایک درد مند، بے غرض، وفا شناس، اوروں کے کام آنے والی چاچی، سب کی چاچی، ہر لمحہ پیار کی روشنی بانٹنے والی محبوب شخصیت، لیکن کرشن چندر نے اپنے تخلیقی لمس سے اسے جو افسانویت عطا کی ہے، وہ اسے عام سطح سے اوپر اٹھا کر ایک تخلیقی دلکشی عطا کرتی ہے، شہزادہ میں سدھا اپنے معمولی سے خدو خال کی بنا پر ازدواجی زندگی کے بارے میں اپنے خوابوں کی شکست کے پے بہ پے منظر دیکھ کر اپنے ذہن میں ایک آنڈیل تراش کر خود حفاظتی کا سامان کرتی ہے، اور جب اس کا آنڈیل حقیقت کا روپ دھار کر بوڑھے منیجر کی صورت میں اُس سے اظہارِ عشق کرتا ہے، تو وہ پارہ پارہ ہو جاتی ہے، اور پہلی بار محسوس کرتی ہے کہ ”اب وہ ساری عمر کے لیے بیوہ ہو چکی ہے“ اس طرح سے مصنف انسان کی خود آگہی اور خود فریبی کے وہ اسرار کھولتا ہے، جو خود اس کی نظروں سے اوجھل رہتے ہیں، کرشن چندر نے کئی جانے پہچانے کردار پیش کیے ہیں، ان میں کالو بھنگلی، ناکام ادیب عرش (نئی قیض)، رانی، زبیدہ (ایکسٹرا گرل)، سدھا (شہزادہ)، قابل ذکر ہیں، لیکن اُن کے ہاتھوں وہ ایک ایسے تخلیقی لمس سے آشنا ہوتے ہیں کہ وہ مانوس ہوتے ہوئے بھی ”مانوس اجنبی“ بن جاتے ہیں، دو فرلانگ لمبی سڑک میں کچھیلوں سے لاکاچ تک دو فرلانگ لمبی سڑک پر وقوع پذیر واقعات کی مرقع کاری کی گئی ہے۔ گداگر کی خستہ حالی، شاندار فٹن میں بیٹھے ہوئے امیر آدمی کا بھکاری کی طرف حریفانہ نگاہوں سے دیکھنا، بڑے آدمی کے استقبال کے لیے اسکول کے بچوں کا استحضال، یہ سبھی واقعات غلامی اور معاشی ناہمواریوں کے پیدا کردہ دیکھے بھالے واقعات ہونے کے باوجود افسانے کے تانے بانے میں اس طرح بُن گئے ہیں کہ افسانے کا کلی تاثیر خیر فیزی کا ہے، سڑک کی پتھر ملی بے حسی معاشرے، زمانے اور انسانی ضمیر کی علامت بن جاتی ہے۔

یہاں پر ضمنی طور پر اس امر کی وضاحت کرنا مفید ہو گا کہ کرشن چندر اُن معنوں میں علامتی افسانہ نگار نہیں ہیں، جن معنوں میں سرنیدر پرکاش یا بلراج میسرا ہیں، اُن کے کسی افسانے کا پورا نظام علامتی نہیں ہے، اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ان کی فنکارانہ حسیت

میں وہ تشدید اور پیچیدگی نہیں جو معاصر فنکار کا مقصد رہن چکی ہے، اردو میں ۱۹۵۵ء کے بعد کے لکھنے والے تقسیم کے دور سے کافی آگے نکل آئے ہیں، وہ قدروں کی پامالی، عقیدوں کی بے حرمتی اور نظریات کی شکست کے نتیجے میں ذات کے بحران میں مبتلا ہو گئے ہیں، وہ عصری اور معاشرتی سطح سے بلند ہو کر کائناتی تناظر میں اپنے وجود اور اس کے متعلقہ دہشت ناک مسائل سے دوچار ہیں، اس لیے وہ توضیحی، یک سطحی اور ترسلی اظہارات پر قانع نہیں رہ سکتے، لامحالہ انہوں نے علامتی اسالیب خلق کیے ہیں، کرشن چندر ایک معصوم فنکار ہیں، وہ گرد و پیش کی زندگی میں ہونے والی لوٹ کھسوٹ اور استحصال کو دیکھ کر ایک درد مند اور معصوم انسان کی طرح حیران ہوتے ہیں — پیچ و تاب کھاتے ہیں، لیکن مایوس نہیں ہوتے، وہ روشن مستقبل میں یقین رکھتے ہیں، ان کے اس سطحی رجحانی رویے کے تین اسباب نظر آتے ہیں۔ (۱) وہ انسان کی ازلی معصومیت اور انسانیت کے قائل ہیں، (۲) مارکسی عقیدے سے اُن کی وابستگی، (۳) وہ ایک ایسے دور سے متعلق تھے جب اقدار کی پامالی کے باوجود، ان کی مکمل تباہی کی مکاشفانہ بصیرت عام نہ تھی، اور کرشن چندر بھی اس سے محروم ہی رہے، چنانچہ ان کا ذہن خیر اور شریا وجود اور عدم کی ازلی آویزشوں کی رزم گاہ نہ بن سکا، اور نتیجے میں ان کا فن علامتی ارتفاع حاصل نہ کر سکا، ان کے بعض افسانوں مثلاً غالیچہ یا پانی کا درخت کو ہمارے ناقدین علامتی افسانوں میں شمار کر کے عجلت پسندی اور سطح بینی کا ثبوت دیتے ہیں، یہ ضرور ہے کہ ان کے بعض افسانوں میں کوئی کردار یا فضا آفرینی یا منظر کشی اپنے سیاق و سباق میں علامتی معنویت پر بھی حاوی ہو جاتی ہے، مثلاً جب وہ کشمیر کے سرسبز اور گھنے جنگلوں، پہاڑوں، وادیوں اور جھیلوں کی مرقع کاری کرتے ہیں، تو منظر نگاری کے یہ نمونے بلاشبہ قدیم، معصوم اور پاکیزہ زندگی کی علامت بن جاتے ہیں، لیکن منظر نامے کی اس علامتی معنویت سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ افسانے کا پورا وجود علامتی ہے، یہاں منظر نگاری علامتی جہت کے باوجود موضوع کے تابع رہتی ہے، جو بالعموم توضیحی اور غیر علامتی ہوتا ہے، غالیچہ میں افسانے کا مرکزی کردار یعنی آرٹسٹ ایک دکان سے غالیچہ خریدتا ہے، جہاں اس کی ملاقات روپ و تی سے ہوتی ہے، جو بعد میں ناچتے ہوئے پاؤں کی حنائی لکیر سے، اس کے دل میں گھر کرتی ہے، لیکن عشق ایک نکمے شاعر

سے کرتی ہے، افسانے میں زندگی کی محرومیوں اور الجھنوں کا ایک موثر نقشہ کھینچ جاتا ہے اور یہ سارے تاثرات غالیچہ کے رنگوں، مستطیلوں، کونوں اور لکیروں میں نمودار ہوتے ہیں، کیونکہ غالیچہ افسانے کی فضا میں ایک جیتا جاگتا کردار بنتا ہے، اور آرٹسٹ کے ذہنی تاثرات اور لاشعوری ارتسامات کا زندہ پیکر تو بنتا ہے، مگر افسانے کی کلی ساخت کو علامتی نہیں بناتا،

”روپ کی آنکھوں میں آنسو تھے، آنسو رخساروں سے ڈھلک کر غالیچے پر

گر پڑے، اور وہ سرخ مستطیل جیسے آگ کا شعلہ بن گئی“

پانی کا درخت میں بھی بچے کا اپنے پہاڑی علاقے میں پانی کی قلت اور نایابی کے نتیجے میں لوگوں کی بے بسی کو دیکھ کر یہ خواب دیکھنا کہ گاؤں میں پانی کا درخت آگ آیا ہے، علامتی معنویت حاصل کرتا ہے، افسانے میں پانی زرخیزی اور زندگی کی علامت بن جاتا ہے، تاہم افسانے کی بافت و صافتی اور ترسیلی ہے۔

کرشن چندر کے کامیاب افسانوں کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ یہ داخلی شاعری یعنی LYRIC یا غزل کی طرح اپنے خالق کی شخصیت کی خوبیوں سے معمور ہیں، ان میں کرشن چندر کے عقیدے اور رویے، ان کے جذبات اور ان کا جمالیاتی احساس روشنی کی ایک زیریں لہر کی طرح موجود رہتا ہے، غور سے دیکھیے تو کرشن چندر کی جمالیاتی شخصیت، جس کی آبیاری کشمیر نے کی ہے، اپنی گہری حیثیاتی شکل میں اتنی حاوی ہو جاتی ہے کہ ان کے افسانے ان کی شخصیت ہی کا پیر تو معلوم ہوتے ہیں، مصنف کا اپنی تحریر میں دخیل ہونا فنی نقطہ نظر سے ایک اہم اور متنازع مسئلے کو ابھارتا ہے، اس لیے کہ فن بقول ایلیٹ خالق کی شخصیت کا اظہار ہونے کے بجائے اس میڈیم کا اظہار ہے جو وہ اختیار کرتا ہے، اس لیے فنکار کی شخصیت کی دراندازی تخلیق کے کلی وجود کے لیے خطرے کا باعث ہو سکتی ہے، افسانے میں تو راوی کی حیثیت سے مصنف اور زیادہ کھلتا ہے، لیکن کرشن چندر اس خطرے کا سد باب کرنے کی کوشش کرتے ہیں، یوں تو اپنے متعدد کمزور افسانوں مثلاً جنت اور جہنم، بند والی، شہنوت کا درخت، ایک گر جا ایک خندق، جہلم میں ناؤ پر، نئی شلوار، آلوچے اور لال باغ میں وہ اپنے آپ کو بڑی ڈھٹائی سے ہم پر ٹھونسے ہیں، چنانچہ جنت اور جہنم میں زمینی کا اپنی مفلسی کی

وجہ سے سیاح کی ہوس کا شکار ہونا، بندہ والی میں کشمیری لڑکی کی پردیسی کی چاہت میں خودکشی کرنا، ایک گرجا، ایک خندق میں ایک فاحشہ کی تلخ زندگی، نئی شلواری میں ایک پہاڑی عورت کا سیاحوں کے ہاتھوں لٹنا، عورت کے مظلومیت کے بارے میں مصنف کے شخصی خیالات کا ارا دی اظہار ملتا ہے، یہی حال فسادات سے متعلق اکثر افسانوں کا بھی ہے، یہاں تک پشاور اسپر س بھی منصوبہ بند مقصدیت کا مظہر ہے۔

تاہم اپنے چند افسانوں میں وہ اپنے آپ کو بلا وجہ دخیل ہونے نہیں دیتے، وہ افسانے کے مختلف عناصر کی ترکیبی صورت گری سے ایک ایسا تاثر پیدا کرتے ہیں جو افسانے کا فنی تاثر ہوتے ہوئے بھی، مصنف کے کسی تصور یا عقیدے کی سچائی کا احساس دلاتا ہے، یہ تو بہر حال ایک جانا پہچانا طریقہ ہے جو ہر ادیب روار کھتا ہے، تاہم کرشن چندر اپنی فنی بصیرت سے ایک اور موثر گہرائی کا استعمال بھی کرتے ہیں، وہ یہ کہ وہ افسانے کے راوی کی حیثیت سے صرف تماشائی ہی بن کر نہیں رہتے، بلکہ بڑی نرمی، ہوشیاری اور احتیاط سے خود بھی شریک تماشا ہوتے ہیں، اور اپنے عمل اور ردِ عمل کو توجہ طلب بناتے ہیں، اس طرح سے اُن کے بعض افسانوں میں بیانیہ غیر افسانوی عنصر بن کر نہیں رہ جاتا، بلکہ تخلیق کے تار و پود میں رچ بس جاتا ہے، اور ایک بار اپنی موجودگی کا جواز پیدا کر کے موثر طریقے سے اپنی بات کہہ جاتا ہے، کاک ٹیل، دسواں پل اور نکڑ اس کی مثالیں ہیں، لیکن جن افسانوں مثلاً گرجا کی ایک شام یا بالکونی میں وہ خطیبانہ یا ناصحانہ روپ اختیار کرتے ہیں، وہ افسانے فنی پیوستگی سے تو خیر محروم ہو ہی جاتے ہیں، مصنف کے دخل در معقولات کے رویے کو بھی نا قابل برداشت بناتے ہیں۔

کرشن چندر کے فن کو سمجھنے کے لیے یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ فیض کی طرح اشتراکی نظر سے کی اعلانیہ علمبرداری کے باوجود، وہ تخلیق کے خواہناک لمحوں میں چند ایسے افسانے لکھنے میں کامیاب ہو گئے ہیں، جن میں وہ نظریے کے بجائے تخلیق سے وفا کرتے ہیں، ایسے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کی تلاش بے سود ہے، یہ افسانے دراصل حقیقت کو ماورائے حقیقت بنانے کی مثالیں ہیں، جو مصنف کے داخلی ردِ عمل کی تشکیلی صورت پر دال ہیں، یہ افسانے ڈرامائی کشمکش، تناؤ، اور نقطہ عروج سے اعتبار بیت کا درجہ حاصل کرتے ہیں، نیز، ان میں زبان کا تخلیقی استعمال بھی اپنا موثر رول ادا کرتا ہے، لیکن یہ خوبی اُن کے متعدد کمزور

افسانوں میں طول کلامی، توضیح اور خطابت سے مجروح ہوتی ہے، یہاں تک کہ زندگی کے موڑ پر جیسے اچھے افسانے میں بھی طوالت، وضاحت اور تنقیدی خیالات کی موجودگی اس کے ترکیبی حسن کو زک پہنچاتی ہے۔

آخر میں مجھے یہ بات دہرانے کی اجازت دی جائے کہ کرشن چندر کے فن کے بارے میں میرے متذکرہ بالا معروضات قطعی طور پر اُن کے کامیاب افسانوں سے متعلق ہیں، جن کو انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے، رہے اُن کے دیگر سینکڑوں افسانے، جو ان کے بیسیوں مجموعوں کی زینت ہیں، وہ اس ذیل میں آتے ہی نہیں، کیونکہ وہ افسانے یا تو موضوع کے ترسلی برتاؤ، یا سماجی اصلاح کے منصوبہ بند طریقے یا سطنی جذباتیت کے مظہر ہیں، یا پھر تجربے کو تختیلی سطح پر خود مختاری سے اُگنے اور فطری طور پر مکمل ہونے سے روکتے ہیں، یا ان میں جو نثری اسلوب اختیار کیا گیا ہے، وہ نثر اور شعر کا ایک ملغوبہ بن کے رہ گیا ہے، اور حیرت کی بات یہ ہے کہ عمر کی پختگی کے ساتھ ساتھ اُن کے یہاں شعورِ فن کے زوال کی یہ رفتار تیز ہوتی گئی۔



عظیم الشان صدیقی



کرشن چندر کا ذہنی اور فنی سفر (افسانوں کے پس منظر میں)

کرشن چندر نے کہا تھا: ”میرے بچپن کی حسین ترین یادیں اور جوانی کے بیش قیمت لمحے کشمیر سے وابستہ ہیں۔“ کرشن چندر کے یہاں ایام طفولیت اور شباب کے اثرات اس قدر گہرے اور ہمہ گیر ہیں کہ ان کی حرارت اور نغمگی زندگی کے آخری لمحوں تک برقرار رہتی ہے اور ابتدائی دور کے افسانوں میں تو ان کو ایسا غلبہ حاصل ہے کہ ان کی فضا ہی نہیں بلکہ کردار بھی ملکوتی حسن کا گہوارہ نظر آتے ہیں۔ اور جذبے کی سرشاری نیز خیالات کی رو ایسے شہد پشموں کی شکل اختیار کر ایتی ہے کہ ہر شے اس میں بہہ جاتی ہے۔ کرشن چندر نے اپنی افسانوی زندگی کا آغاز کشمیر کی زندگی سے متعلق افسانہ لکھ کر کیا تھا دوسرے اور تیسرے افسانہ کا موضوع بھی یہی سرزمین تھی۔ ان افسانوں کو نہ صرف مقبولیت حاصل ہوئی بلکہ انھوں نے کرشن چندر کو یہ جو ملہ بھی عطا کیا کہ وہ اس موضوع پر زیادہ سے زیادہ افسانے لکھ سکیں۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ طلسم خیال ۱۹۳۸-۹ء دوسرا مجموعہ نظارے ۱۹۴۰ء کے علاوہ دیگر مجموعوں کشمیر کی کہانیاں، نغمے کی موت، زندگی کے موڑ پر، حسن اور حیوان، یوکلپٹس کی ڈالی، ایک گرجا، ایک خندق وغیرہ کے بیشتر افسانے اسی موضوع سے تعلق رکھتے ہیں جن کا اگر تجزیہ کیا جائے تو نہ صرف ان کے بچپن اور جوانی کی نفسیات اور رجحانات کو آسانی سے سمجھا جاسکتا ہے بلکہ فکر و فن کے ابتدائی نقوش کی بھی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ آنگی اسی دور کا نمائندہ اور رومانی افسانہ ہے جو خود کرشن چندر کو بھی اتنا عزیز تھا کہ ”کشمیر کی کہانیاں“ کے اقتساب کا عنوان بن سکا۔ یہ افسانہ اگرچہ مختصر ہے اور ایک ایسے سیاح کے جذباتی کوائف پر مشتمل ہے جسے حصولِ صحت کی خواہش ان پہاڑوں پر لے آتی ہے لیکن جب صحت مند ہونے پر وطن واپس لوٹتا ہے تو اپنے ساتھ ایسا درد بھی لے جاتا ہے جس کی کسک آخر لمحوں تک برقرار

رہتی ہے۔ فنی اعتبار سے اگر اس افسانہ کا تجزیہ کیا جائے تو یہ آغاز سے انجام تک ماحول و فضا جذبہ و فطرت اور فن کا ایسا سنگم نظر آتا ہے جہاں تمام اجزا ایک دوسرے میں جذب ہو گئے ہیں۔ عورت کی مجبوری اور سیاحی کی پُر فریب روایت کا یہ پہلا نقش ہے جس کے رشتے بعد کے افسانوں میں بتدریج دیگر سماجی عوامل سے اس طرح قائم ہو جاتے ہیں کہ کرشن چندر زندگی اور کائنات کے حسن و رعنائی کے ساتھ اس کے درد و داغ کو بھی دیکھ سکیں۔ زندگی کا یہی وہ تفساد بھی ہے جو کرشن چندر کے فکر و فن کو مستحکم اساس فراہم کرتا ہے جس کا اعتراف کرشن چندر نے ان الفاظ میں کیا ہے :

”اس میں کوئی شک نہیں کہ میں کشمیری فطرت اور کشمیری عوام کے حسن سے بے حد متاثر ہوا ہوں اور میں نے شروع کے افسانوں میں یہ پوری کوشش کی کہ یہ حسن اور اس کی ساری روح کچھ کر میرے افسانوں میں منتقل ہو جائے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ مجھے ان نظر فریب نظاروں کے اندر وہ بد صورتی اور ظالمانہ اذیت کوشی بھی ملی جس کا اظہار اگر جا بجا اپنے افسانوں میں نہ کرتا تو شاید ان افسانوں میں وہ زندگی اور حرکت نہ ملتی جس نے عوام کو اس قدر متاثر کیا فن کے حسن کا راز بیان میں نہیں۔ حسن اور بد صورتی کے تقابل میں ہے۔ اس کشمکش میں ہے جو ایک خوبصورت اور حسین ماحول اور جاگیر داری کی پیدا کی ہوئی غلاظت کے عیوب سے عبارت ہے۔“

(دیباچہ کشمیری کہانیاں)

مذکورہ اقتباس کئی لحاظ سے اہم ہے اس میں نہ صرف موضوع و مواد تجربے اور مشاہدے کی طرز فکر اور انداز نظر کے بارے میں اشارے ملتے ہیں بلکہ فن کے بنیادی خطوط بھی متعین ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ ابتدائی دور کے افسانوں میں کرشن چندر کا فن حقیقت نگاری کے مصوّرانہ طریقہ کار سے عبارت ہے جو زندگی کے متفاد پہلوؤں کو پیش کرتا ہے لیکن انہیں کوئی سمت درفتار عطا نہیں کرتا۔ ان افسانوں کا اگرچہ تجزیہ کیا جائے تو تین پہلو واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔ وہ قدرتی مناظر اور انسانی حسن جس کا بیان خود بخود افسانہ کو ایسا شاعرانہ اسلوب بیان عطا کر دیتا ہے کہ اس پر رومانیت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ دوسری بڑی حقیقت اس دیہی اور قبائلی معاشرے کے سادہ لوح، ان پڑھ، غریب، بہان نواز اور اولم پرست مزدور اور کسان

ہیں جن کی دوستیوں اور دشمنیوں کی طرح محبت بھی ایسی طوفانی ہوتی ہے کہ اس کے رشتے داستانوں کے مثالی حُسن و عشق سے جا ملتے ہیں۔ تیسری بڑی حقیقت وہ طبقہ اعلیٰ ہے جو تعداد میں کم تر اور طاقت میں اس حد تک برتر ہے کہ کل سماجی نظام ان کے اشاروں پر ناپختا ہے۔ کرشن چندر کے افسانے ایسے ہی معاشرے کی مصوّرانہ حقیقت نگاری کے آئینہ دار ہیں۔

کرشن چندر کا بیان ہے کہ "میرافن عوام کی دین ہے"۔

مذکورہ اعتراف کا عکس کشمیر سے متعلق افسانوں ہی میں نہیں بلکہ مہذب شہری سماج سے تعلق رکھنے والے افسانوں میں بھی نظر آتا ہے۔ البتہ ان کے مابین واضح فرق اس سماجی پس منظر کا ہے جہاں بھوک، بیماری، بے روزگاری اور معاشی پس ماندگی اگرچہ دیہی معاشرے سے مختلف نہیں ہے لیکن اخلاقی پستی، خود غرضی، بے حسی، طبقاتی تفریق، جاگیر دارانہ مزاج، سرمایہ دارانہ ذہنیت کی فتنہ پردازیاں کہیں زیادہ ہیں جو سنگدلی کے حیرت انگیز مظاہر کو سامنے لاتے ہیں۔ "خونی ناچ" کا مزدور نانگے کی زد میں آکر کپل جاتا ہے لیکن لاہور کی پرہجوم سڑک پر کوئی اس پر سان حال نہیں ہے۔ "صرف ایک آنہ" کا سروشن مسلسل بھوک اور بے روزگاری سے تنگ آکر جب بھکاریوں کی صف میں شامل ہو جاتا ہے تو کسی کے دل میں درد نہیں ہوتا۔ اس عام سماجی بحران کو کیمرہ کی آنکھ "دو فرلانگ لمبی سڑک" پر بھی دیکھ سکتی ہے کچھری سے کالج تک لمبی یہ شاہراہ روزانہ ہزاروں تعلیم یافتہ اور دولت مند افراد کو اپنے اد پر سے گزرنے کا موقع دیتی ہے وہ ایسے مناظر بھی دکھتی ہے جب کوئی بڈھا امیر وہاں سے گزرتا ہے تو بھکاریوں کی لمبی قطار اور راہ چلتی عورتوں پر حر لیصانہ نگاہیں ڈالتا ہوا چلتا ہے یا کوئی گوراکسی نانگے والے کو یا سپاہی کسی خواجہ فروش کی مرمت کرتا ہے۔ کسی گداگر کی لاش پڑے پڑے سڑنے لگتی ہے۔ بچے اس کے سینہ سے مردہ قدموں کے ساتھ گزرتے ہیں۔ اسی سڑک پر جب کبھی کسی بڑے آدمی کا استقبال کیا جاتا ہے تو ان غریبوں پر مزید مصیبت ٹوٹتی ہے۔ عام بے حسی نے یہاں ایسی چھاؤنی چھائی ہے کہ نوجوان امید بھری نظروں سے بے جان سڑک کو دیکھتا ہے لیکن اُسے وہ بھی مایوس کرتی ہے۔ مذکورہ افسانہ صرف تکنیک کے اعتبار سے ہی اچھوتا نہیں ہے بلکہ طنزیہ اسلوب بیان کا بھی ایک اچھا نمونہ ہے۔ بس میں عام بے حسی سماجی جوہر کا ہی نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس خود پرستانہ ذہنیت

کا بھی منظر ہے جسے بورڈ و سماج اپنے گرد ہمیشہ حصار کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ جسے پورب ویس ہے دلی " میں نمایاں طور سے دیکھا جاسکتا ہے جس میں مذکورہ طبقہ کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات، قول و فعل کا تضاد اور کردار کا گھناؤنا پن پوری طرح بے نقاب ہو گیا ہے۔

سیاسی، سماجی، معاشی، تہذیبی اور اخلاقی بحران اور ذہنی و جذباتی کشمکش ۱۹۴۷ء سے قبل ہندوستانی سماج کے ایسے امتیازات ہیں جن کا مکمل احاطہ کرنا کسی ایک فن کار کے پس کی بات نہیں تھی۔ کرشن چندر کے افسانوں میں بھی موضوعات کے تنوع کے باوجود تنگی داماں کا احساس موجود ہے لیکن اس کمزوری کے باوصف وہ جمود کا شکار نہیں ہے اور نہ ہی کسی ایک مرکز یا روایت کے دائروں میں سمٹ کر رہ جانے پر اکتفا کرتا ہے بلکہ اپنی قوت اور نمو کے لیے مختلف سمتوں میں سفر کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وسعت اور پھیلاؤ، موضوع و مواد کا تنوع اور تکنیک کی ندرت کرشن چندر کے فن کے ایسے امتیازات ہیں جن کے بتدریج ارتقائی عمل کا سلسلہ آخر تک برقرار رہتا ہے۔ آزادی سے قبل افسانوں میں بھی اس کے واضح نقوش کی نشاندہی کی جاسکتی ہے جہاں ان کا فن خارجی حقیقتوں کے ساتھ ان داخلی قوتوں اور نفسیاتی گہرائیوں کو بھی تلاش کرتا ہے جو تبدیلی راہ اور تدریج منزل میں معاون ثابت ہو سکتی ہیں جس کے ابتدائی نقوش "یرقان" اور "درد گردہ" وغیرہ افسانوں میں نظر آتے ہیں جس کے مرکزی کردار ایسے افراد ہیں جنہیں سماج اگرچہ اچھی نظر سے نہیں دیکھتا لیکن وہ اپنی بے لوث خدمت اور ایثار کے ذریعہ بحران کے دور میں بھی انسانیت کے بھرم اور وقار کو برقرار رکھتے ہیں۔ یہ نرسیں مریضوں کا اعتماد بحال کرنے کے لیے کبھی کبھی اپنی حدود سے تجاوز کر جاتی ہیں لیکن ان کی یہ کوششیں فرائض کی حد تک ہی محدود رہتی ہیں اور نا آسودگی کے باوجود کسی کو اپنے جسموں سے کھیلنے کا موقع نہیں دیتیں۔ درد گردہ اور یرقان کے برعکس "سیما" کی خود سپردگی اس کے عاشق کے لیے ایسا سانحہ بن جاتی ہے کہ اسے عورت ہی سے نہیں بلکہ اس سماج اور نظام سلطنت ہی سے نفرت ہو جاتی ہے کہ جہاں ہر شے سکوں کے ذریعہ خریدی جاسکتی ہے۔ مذکورہ تاثر کو ابھارنے کے لیے کرشن چندر نے پلاٹ کی تعمیر میں جہاں مختلف رنگوں کو استعمال کیا ہے وہاں تحفظ و کفالت کے وہ بنیادی دائرے بھی ٹوٹتے ہوئے نظر آتے ہیں جس کی ضمانت ازدواجی زندگی فراہم کرتی ہے۔ شوہر کی بیماری اور معاشی بد حالی شادی کے چند ماہ بعد ہی سیما کو عزت و ناموس سے بے نیاز

کر دیتی ہے۔ ذہنی و جذباتی کشمکش اور بیداری احساس کا یہ پہلو ”ٹوٹے ہوئے تارے“ میں زیادہ قوت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ جہاں مادی تقاضے ایسے فن کو جنم دیتے ہیں جس میں مکرو فریب کے ساتھ بے حسی کا ایسا پہلو بھی شامل ہے جو اپنے مخالف کو غور و فکر کے لیے مجبور کرتی ہے۔

کرشن چندر کے افسانے آنکی سے ٹوٹے ہوئے تارے تک ایسے پس ماندہ سماج کی عکاسی کرتے ہیں جہاں جاگیرداری نظام کی آمریت، مہاجنی ذہنیت اور متبادل معاشی رشتوں کے فقدان کے باعث دولت و غربت، احتیاج اور حصول کی خواہش، تحفظ و کفالت کے بنیادی مسائل اور ان کی تکمیل کے فطری تقاضوں کے مابین جنسی ہوسنا کی زرمبادلہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن ”ان داتا“ تک پہنچتے پہنچتے جسموں کے یہ گلاب بھی مرجھاتے ہیں اور انسانی المیہ اس منزل تک پہنچ جاتا ہے جہاں پیٹ اور بھوک کی خاطر انسان سب کچھ کرنے کے لیے مجبور ہو جاتا ہے یہاں تک کہ وہ چند سکوت کے عوض اپنے جگر پاروں کو بھی نیلام کر داتا ہے۔ بنگال کا قحط محض قدرتی وسائل کا جبر ہی نہیں تھا بلکہ ان سامراجی قوتوں اور مفاد پرستوں کی انسانیت کے خلاف وہ سازش تھی جس میں بڑھتی ہوئی عوامی قوتوں کے خطرے کا احساس بھی شامل تھا۔ مذکورہ افسانہ اگرچہ طبقاتی کشمکش اور کرداروں کے مابین تصادم کو پیش نہیں کرتا ہے لیکن یہاں تناقضات اس سماج اور واقعات میں ہیں جن کی یہ افسانہ عکاسی کرتا ہے۔ وہ کون ہے جس کے ضمیر میں کانٹا ہے، وہ مرجھا رہا ہے اور جو ابھی زندہ ہے۔ ان داتا میں لاکھوں ستم زدہ افراد وہی مزدور اور کسان ہیں جن کا وجود زندگی کی ہماہمی، شہر و بازار کی رونق اور چہروں کی سرخی کے لیے ناگزیر ہے لیکن یہی طبقہ مصیبت پڑنے پر شہروں کی طرف رخ کرتا ہے تو موت ان کا استقبال کرتی ہے۔ البتہ متوسط طبقہ کے نوجوان دلوں میں ان کے لیے کسی قدر ہمدردی کا جذبہ موجود ہے لیکن زیادہ سے زیادہ اہل ثروت کے لیے سامان تفریح فراہم کر کے رقم جمع کر پاتا ہے ان داتا تک پہنچتے پہنچتے کرشن چندر کے افسانوں میں ایک واضح سمت درفتار کے نقوش ابھرنے لگتے ہیں اور ان کے لیے قدرتی وسائل کا جبر، عوام کی جہالت، جاگیردار طبقہ کی آمریت اور سامراجی قوتیں ہی تنہا تمام سماجی مسائل، انسانی مصائب کی ذمہ دار نہیں رہتیں۔ بلکہ انھیں غیر حقیقی سیاسی، سماجی اور معاشی نظام میں ایسی تخریبی قوتوں کا عکس نظر آنے لگتا ہے جس کی اصلاح ہی میں انسانی سماج کی نجات ممکن ہے۔ اس

اعتبار سے کرشن چندر اشتراکی تھے جس کا واضح اظہار ان کی آپ بیتی میں موجود ہے۔
 ”جس طرح کوئی خیال جزو ایمان بن جاتا ہے اسی طرح اشتراکیت نے مجھے
 اس حد تک متاثر کیا ہے کہ وہ میرے بنیادی عقائد کا مرکز بن گئی اور میری
 حیات کا سب سے روشن پہلو۔ میں آج بھی اشتراکیت کے راستے پر اپنی سوچ
 بوجھ کے مطابق چلتا ہوں۔ کام کرتا ہوں اور لکھتا ہوں اس کا اندھا مقلد
 نہیں ہوں۔“ (شاعر۔ کرشن چندر نمبر)

مذکورہ نظریات اور خیالات اگرچہ پختہ عمری کا نتیجہ ہیں لیکن افسانوں میں ان کا اظہار
 بتدریج فنی اور فکری ارتقائی عمل کے ساتھ ہوا ہے بلکہ یہ کہنا شاید زیادہ صحیح
 ہوگا کہ افسانوں میں لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی حقیقتوں کے احساس، زندگی کے وسیع تجربے،
 غور و مشاہدے کی قوت اور عملی شمولیت کی خواہش نے انھیں رفتہ رفتہ اس مقام پر پہنچا دیا تھا
 جہاں کوئی ادیب اور فن کار نہایت جرأت اور بے باکی کے ساتھ اپنی منزل مقصود اور
 نصب العین کا اظہار کر سکتا ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں میں اگرچہ عوام کی منطلومیت کا اظہار اور نظام و غاصب
 قوتوں کی نشاندہی خود ترقی پسندانہ عمل ہے۔ لیکن سماجی زندگی میں پیداواری وسائل
 اور معاشی رشتوں کی اہمیت کا واضح احساس ”کرم داد اور کرم چند“ میں ابھرتا ہے۔ یہ
 افسانہ موضوع کے اعتبار سے اگرچہ فرقہ وارانہ فسادات کی مذمت اور ہم آہنگی کی ضرورت کو
 پیش کرتا ہے۔ لیکن وہ دونوں جوان بھی ہیں جو اپنے گاؤں میں تنگی معاش اور روزگار کے
 فقدان کے باعث نئے وسائل آمدنی کی تلاش میں شہر کی طرف مراجعت کرتے ہیں
 جہاں ان کی زندگیاں اگرچہ بدل جاتی ہیں لیکن شہر دل میں اُگنے والی نفرت انھیں
 نئے وسائل سے فیضیاب ہونے کا موقع نہیں دیتی ”بے رنگ و بو“ میں کلرک کی
 زندگی اپنے معاشی اور سماجی مسائل کا حل ان خوابوں میں ڈھونڈتی ہے۔ ”ہم انقلاب
 چاہتے ہیں۔ بورژوازمی انقلاب اور پھر اشتراکی انقلاب اور پھر خالص سوسیلسٹی
 مارکسی انقلاب“ لیکن خواب ہمیشہ عمل کے محتاج ہوتے ہیں اور مسلمانوں کا مارا ہوا کلرک
 ہمیشہ کھلی صفوں میں رہتا ہے۔

”بالکونی“ ایک ایسا افسانہ ہے جو نمونہ پذیر جذبول کو فکری اور فلسفیانہ اساس فراہم

کرتا ہے۔ جہاں نظریات و خیالات کی وضاحت، منزل کا تعین، مستقبل کی امید اور جدوجہد کرنے والی عوامی قوتیں سب موجود ہیں۔ لیکن آزادی سے قبل یہ افسانہ بھی ”جھیل سے پہلے اور جھیل کے بعد“ کی طرح سیاسی مصلحتوں اور فنی تقاضوں کے باعث خیالات کے واضح اظہار کے لیے غیر ملکی افراد کا سہارا لینے کے لیے مجبور ہے۔ یہ ترجمان آئرش بڈھا او برائن اور اطالوی نژاد میریا ہیں۔ او برائن کی گفتگو میں زندگی اور خواب کی ماہیت کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے وہ ایسے شکستِ خواب کا نتیجہ ہیں جو زندگی کی تلخ اور کھردری حقیقتوں سے آنکھیں ملانا چاہتے ہیں اور زندگی کا وسیع تجربہ ہی اسے اس نتیجہ پر پہنچاتا ہے کہ سرمایہ داری ہی دنیا کی سب سے بڑی لعنت ہے اور عصمت پیٹ بھروں کا فلسفہ ہے۔ میریا کے خیالات بھی اس کی سلجھی ہوئی شخصیت، مضبوط کردار اور روشن آنکھوں کے آئینہ دار ہیں۔ اُسے نہ صرف جنگ، سرمایہ داری اور فسطائیت سے نفرت ہے بلکہ دنیا میں بھوک، بیماری، جہالت، ظلم اور تفریق کے خاتمہ کے لیے ایسے منصفانہ نظام کو ضروری سمجھتی ہے جہاں فرد اور سماج کے مابین کوئی کشمکش باقی نہ رہے۔ میریا کرشن چندر کے نظریات و خیالات کی ترجمان ہی نہیں بلکہ مستقبل کی امید اور ایسا اینڈیل بھی ہے جس کے حُسن میں بانکیپن، محبت میں ٹھہراؤ، برتاؤ میں سلیقہ، اور نسوانیت میں غیرت و وقار ہے۔ میریا کی طرح عبداللہ بھی حرکت و عمل کا پیکر ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں میں یہ پہلا کشمیری نژاد کردار ہے جس میں حالات کا مقابلہ کرنے کی قوت موجود ہے۔ وہ لوٹ سکتا ہے لیکن شکست تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہے وہ اگرچہ خود ہوٹل میں ادنیٰ ملازم ہے لیکن بیٹے کی تعلیم اس کی سب سے بڑی آرزو ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں میں عبداللہ جیسے کرداروں کی موجودگی ایسے عوامی شعور کی بیداری اور مثبت رویوں کی منظر ہے جن کا نسب العین بھی دیگر طبقوں کی طرح ہندوستان کی آزادی ہی تھا۔ لیکن مختلف اسباب کی بنا پر ان کی کوئی الگ موثر تنظیم قائم ہونے کے بجائے یہ عام قومی تحریک آزادی کا ہی حصہ بنے رہے۔

کرشن چندر کے افسانے جانور، دوسری موت، اندھے، لال باغ، ایک طوائف کا خط، جیکسن، اترسر اور پشاوڑا کپسریس وغیرہ ایسی ہی روشنی کا حصہ ہیں۔ جو طبقاتی تفریق اور نظریاتی اختلاف سے بالاتر ہو کر سچے فن پاروں کی طرح تحفظ و کفالت،

افکار و اقدار اور عقائد کے ٹوٹتے ہوئے حصاروں اور رستے ہوئے زخموں کے لیے سہارا بنتے ہیں۔ جن میں ہمنیت و کمینک اور کردار نگاری متنوع تجربات سے قطع نظر ایسے اسباب بھی سامنے آتے ہیں جو تاریخ کی نظر میں معتبر نہ سہی لیکن اس المیہ کی جب تاریخ لکھی جائے گی تو یہ مواد سرفہرست جگہ پائے گا جس میں ازلی وابدی انسان کی پیچیدہ نفسیات، خوف و دہشت، تنہائی و مایوسی، نفرت و حیوانیت، خود غرضی و لالچ، بزدلی و بے غیرتی، مکر و فریب کے ساتھ ہمدردی و ایثار، خلوص و محبت، حسرت و آرزو، توہم پرستی اور ناعاقبت اندیشی کے ایسے لاتعداد منفی و مثبت، متنوع و متضاد، واضح اور دھندلے پہلو سامنے آتے ہیں کہ انسانی زندگی اور نفسیات کی بعض حقیقتیں پہلے سے زیادہ عیاں ہو جاتی ہیں۔ البتہ ان افسانوں کا کمزور پہلو ایسے کردار کا فقدان ہے جو عزت و بہادر کی موت کو ذلت کی زندگی اور موت پر ترجیح دے سکتے۔ ان میں سعادت حسن منٹو کے ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسا کوئی کردار بھی ابھر کر سامنے نہیں آتا جو اعلیٰ زمین پر قدم رکھنے سے قبل ہی دم توڑ دیتا ہے۔ لیکن کردار نگاری کے اس خلا کو کالو بھنگی اور تالی ایسری کسی حد تک پُر کر دیتے ہیں۔ جن میں نہ صرف تیز و تند اندھیوں میں سر بلند رہنے کی قوت موجود ہے بلکہ وہ تاریکی میں روشنی کی علامت بن کر ابھرتے ہیں۔ کالو بھنگی بھی اگرچہ انسان ہے لیکن ذات نے سماجی اور معاشی پسماندگی کی مہر اس کی پستانی پر اس طرح ثبت کر دی ہے کہ اس کے نیک اعمال بھی ان دامنوں کو نہیں مٹا پاتے۔ اس سماجی سلوک کے باوجود عام لوگوں کے ساتھ کالو بھنگی کا برتاؤ اور اس کا بے پناہ جذبہ خدمت و ایثار اس کی شخصیت کے ایسے پہلو ہیں جسے انسانیت کے لیے پیمانہ قدر بنایا جاسکتا ہے۔ اس کردار کی تخلیق و عظمت جہاں فن کارانہ مہارت کی شاہد ہے وہاں کردار کا اپنا فطری پن ہے جو اپنے خالق کو مداخلت کا موقع نہیں دیتا۔ اس کی سپاٹ زندگی اس کے اپنے مشاغل سے بچا لی جاتی ہے جس میں جانوروں کی شرکت نفسیات کے اظہار کا ایسا ناگزیر وسیلہ بن جاتے ہیں جس میں تنہائیوں میں رفاقتوں کی تلاش کا عنصر بھی شامل ہے۔ کالو بھنگی کی طرح تالی ایسری بھی ایسا زندہ اور متحرک کردار ہے جو لازوال محبت، بے غرض خدمت، غمخواری اور ایثار کا ناقابل فراموش نقش چھوڑ جاتا ہے۔

آزادی کے ابتدائی چند برسوں میں کرشن چندر کے افسانوں کے کئی مجموعے شائع ہوئے تھے لیکن ”ہم وحشی ہیں“ اور ”اجنتا سے آگے“ کے علاوہ باقی پرانے مجموعوں کے نئے ایڈیشن

یا پرانے افسانوں یا موضوعات پر مبنی ہیں ”ہم وحشی ہیں“ کا موضوع اگر خون و خاک میں آلودہ نیا ہندوستان ہے تو ”اجنتا سے آگے“ کے افسانے نئے ہندوستانی سماج کے عزم اور ارادوں کی نئی منزل ہیں جن میں سیاسی جدوجہد کے ساتھ وہ تصورات بھی ملتے ہیں جن کی عملی تعبیر پر ہی خوش حال مستقبل کا انحصار ہے کرشن چندر کا افسانہ ”میرا بچہ“ اسی آرزو مندی کی دلیل ہے جس میں محبت، انسانیت اور خود اعتمادی کے نرم و نازک بندھن وراثت، ملکیت اور شناخت کے دوسرے رشتوں سے زیادہ قوی ہیں نئے ہندوستان میں دلی کی گہرائیوں سے نکلی ہوئی یہ آواز کیسے تقدس اور تاثیر سے معمور ہے۔

”بیٹا تو انسان ہے۔ انسان اپنے ضمیر کا، اپنی تقدیر کا، اپنی زمین کا خود خالق ہے۔ انسان قوم سے ملک سے مذہب سے بڑا ہے وہ اپنی روح تعمیر کر رہا ہے تو ہم سے نیا ہے۔ اپنی جدت سے اس روح کو نئی سر بلندی عطا کر۔ تیرے اور میرے درمیان باپ بیٹے کا رشتہ نہیں ہے۔ تیرے اور میرے درمیان صرف محبت کا رشتہ ہے جیسے سمندر لہر سے اور آگ شعلے سے اور ہوا تھوکے سے ملتی ہے اسی طرح میں اور تو اس دنیا میں آ کے مل گئے ہیں اور ماضی سے حال اور حال سے مستقبل کی تعمیر کر رہے ہیں۔“ (میرا بچہ)

مذکورہ الفاظ اگرچہ جزدی حقیقت ہیں لیکن یہ تخلیقی و فنی اظہار اور ترقی پسندانہ خیالات کا ایسا اشاریہ مرتب کرتے ہیں جس کی بنیاد انصاف پر ہے لیکن کرشن چندر کے افسانوں میں یہ انصاف محض سماجی اور معاشی ہی نہیں ہے بلکہ ایسا ہمہ گیر اور ہمہ جہت ہے جس میں پیداواری وسائل کے اس بامعنی رشتے کا تیقن بھی شامل ہے جو فرد اور سماج کے تعلقات کو متاثر ہی نہیں کرتا بلکہ اپنے حصول کے لیے جدوجہد کے مختلف پہلوؤں کو بھی تقویت پہنچاتا ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں کے موضوعات اگرچہ ابتدا ہی سے محنت کش اور مظلوم عوام رہے ہیں لیکن ان کی اجتماعی قوت اور جدوجہد کا پہلا نقش ”تین غنڈے“ میں منعکس ہوتا ہے۔ جو ۱۹۴۷ء سے قبل کرشن چندر کے ورود بمبئی اور مزدور تحریک سے ابتدائی تعارف کا شاہد ہے۔ لیکن ٹریڈ یونین تحریک کے پس منظر میں اگر اس افسانہ کا جائزہ لیا جائے تو اس حقیقت کو تسلیم کر لینے میں کسی کو تامل نہ ہونا چاہیے۔ کہ آزادی سے قبل مزدور تحریک

نہایت کمزور تھی اور انھیں عوام کی وہ حمایت بھی حاصل نہیں تھی جو محنت کش طبقہ کے حقوق اور جدوجہد کو مقدس بناتی ہے۔ چنانچہ اس افسانے میں بھی جب شانتا، عبدالصمد اور جگ جیت سنگھ اپنے حقوق کے لیے جدوجہد کرتے ہیں تو لوگ انھیں غنڈہ کہتے ہیں اور پولیس کی گولی کا نشانہ بننے کے بعد بھی انھیں کوئی سعادت نصیب نہیں ہوتی لیکن آزادی کے بعد ”پھول سرخ ہیں“ کا اندھا مزدور زادہ جب اپنے پُر جوش نغموں سے پیچھے ہٹے ہوئے مزدوروں کے قدموں کو روک دیتا ہے اور گرتے ہوئے جھنڈے کو تھام لیتا ہے تو اس کی زخمی حالت پر لوگ جان نثار کرتے ہیں اور اس کی موت ایسی شہادت میں تبدیل ہو جاتی ہے جس سے وقتی اور ذاتی نفع و نقصان سے بالا تر ہو کر چلائی جانے والی نملصافہ تحریکیں طاقت پاتی ہیں۔ کرشن چندر کا افسانہ ”ہالکشی کا پل“ جہاں عمیق مشاہدے، تکنیک کی ندرت اور جزئیات نگاری کے فن کا راز شعور کا ثبوت فراہم کرتا ہے وہاں وہ تلخ سماجی حقیقتوں کو ابھارنے کے لیے ایسے متضاد رنگوں کو استعمال کرتے ہیں جس میں ایک وزیر اعظم کے استقبال کی تیاریاں ہیں چمک دمک ہے تو دوسری طرف ایسے لوگوں کی بستی ہے جنہیں انتھک محنت کے بعد بھی زندگی کی بنیادی ضرورتوں کی تکمیل کا سامان بھی میسر نہیں ہے۔ ان کا لباس ہی ان کے ظاہر اور باطن کا ایسا آئینہ ہے جس میں صدیوں کی انسانی ذلت کنڈلی مارے بیٹھی ہے محنت کش عوام کی یہ پس ماندگی اجارہ دارانہ معیشت کے مقابلہ میں ایسی کمزوری کا منظر ہے جو اپنی قوت کے لیے دیگر ترقی پسند طاقتوں کی محتاج ہے۔ کرشن چندر کے افسانے ”چابک“ اور ”روشنی کے کیڑے“ ایسی ہی قوتوں کی تلاش اور آرزو مندی کی دلیل ہیں جن میں بورژوا طبقہ اور اجارہ دارانہ معیشت کے مقابلہ میں اگرچہ ایسی مدافیانہ جارحیت کے اصول کو تسلیم کیا گیا ہے جس میں محرومی اظہار اور سماجی تقاضوں کی تشنگی کا کرب تو شامل ہے لیکن یہ دور تک اپنے سائے میں نو پذیر کی قوت سے محروم رکھنے والے ان برگد کے درخت جیسی طاقتوں داخلی تضادات کو نمایاں نہیں کرتے جو خارجی عوامل سے تقویت پا کر ان قوتوں کے زوال کے نقیب بن جاتے ہیں۔

”مرنے والے سائھی کی مسکراہٹ“ ”بت جاگتے ہیں“ اور ”دسواں پل“ وغیرہ افسانے اسی سلسلہ کی ارتقائی کڑیاں ہیں۔ جن میں ناکامیوں کے داغ، اپنوں کی غداری اور شگنائے زیست کا احساس راہوں کو مسدود نہیں بناتی بلکہ نئی سماجی حقیقتوں کو اس طرح

بے نقاب کرتی ہیں کہ منزل اور قریب آجاتی ہے۔ ”مرنے والے ساتھی کی مسکراہٹ“۔
 سظمی اور یک رخ نہیں ہے اس کی موت کا ذمہ دار غیر ملکی سامراج نہیں ہے بلکہ وہی لوگ
 ہیں جو کل تک آزادی کی جدوجہد میں اس کے فکر و عمل سے توانائی حاصل کرتے تھے لیکن
 یہ تلخ تجربات بھی اس کے مردہ چہرے سے اس مسکراہٹ کو نہیں چھین پاتے جس میں
 روشن مستقبل کی آس موجود ہے۔ ایسے ہی سنگین سماجی حقائق ”بُت جاتے ہیں“ کو فکری
 اساس فراہم کرتے ہیں جہاں بار بار یہ سوال ابھرتا ہے۔ بتاؤ! اس عام بھول، غسرت،
 بے روزگاری اور پسماندگی کا ذمہ دار کون ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ ”دسواں پل“ اپنے سماج
 کو ایسا ہی آئینہ دکھاتا ہے جس میں دم توڑتی ہوئی انسانیت ان یادوں پر مشتمل ہے۔
 کرشن چندر کا یہ افسانہ دیگر سماجی حقیقتوں کے ساتھ انسانی نفسیات کے ایسے پہلوؤں کو بھی
 سامنے لاتا ہے جس میں جبر اور محرومی کا عنصر غالب ہے۔ دانی کی یہ جرأت انفرادی ہی نہیں
 لیکن عام سماجی صورت حال اور نا انصافیوں کے مہیب سائے اس حقیقت کی طرف
 رہنمائی کرتے ہیں کہ سماج کے بالائی ڈھانچے میں کوئی ایسی دراڑ ہے جس کے باعث جمہوریت
 کا حقیقی فائدہ نچلے طبقے تک نہیں پہنچ پاتا ہے۔ یہ دراڑ اور زندگی کا رس پنخوڑ لیسنڈالی قوتیں
 صرف ایک نہیں ہے بلکہ اس کے مختلف روپ ہیں جو رشوت خوری سے مطلق العنانیت تک
 پھیلی ہوئی ہیں۔ کرشن چندر کے بعد کے افسانوں کے مجموعے ”سپینوں کا قیدی“ اور ”الکھی لڑکی
 کالے بال“ ایسے ہی سماجی عمل سے عبارت ہیں جن میں خواب حقیقت میں بدلتے ہوئے
 نظر آتے ہیں۔ شہزادہ کی سدھا ایسی ایک زندہ علامت ہے جو غربت میں اپنی توہین کا بدلہ
 خودکشی سے نہیں لیتی بلکہ معاشی خود کفالتی کا حصول اس کے باطن میں ایسی قوت بھردیتا
 ہے کہ وہ اپنے ٹھکرانے والے کی التجا کو دھتکار سکتی ہے۔ سدھا اگر نئے معاشی رشتوں
 کا منظر ہے تو ”الکھی لڑکی“ کالے بال“ کی کیتھی سنجیدگی اور استقامت کردار کا نمونہ ہے
 جسے ضرورت پڑنے پر کسی اجنبی کی مدد قبول کرنے میں کوئی عار نہیں ہے لیکن یہ امداد
 اس کی نسوانیت، عزت اور وقار کا سودا نہیں ہو سکتی۔ اپنے محسن کے مقابلہ میں کیتھی
 کا سپاٹ اور مغرورانہ رویہ اگرچہ کچھ جذباتی سا ہے لیکن روایتوں کے تاریک پس منظر
 میں ردِ عمل کا یہی انداز مثبت اقدار کی تلاش میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ ”چندرو
 کی دنیا“ میں اگر زندگی کا تجربہ عوام کے درمیان مفاہمت کے نئے جذبوں کو فروغ دیتا

ہے تو ”نئی گھاس اور پرانی گھاس“ میں عزیز نو اور وفاداریوں کی تجدید غریب عوام کو نئے حصار عطا کرتی ہے۔ اور سیٹھ عبدالرحیم کے مقابلہ میں اپنی عفت و عزت کی حفاظت کرتے ہوئے یہ دونوں میاں بیوی لیسین اور شمشاد جیل کے اندر پہنچ جاتے ہیں تو جیل ہی کو ان سے ہمدردی نہیں ہوتی بلکہ زندگی کا ایسا نیا عرفان بھی ان کا استقبال کرتا ہے جس میں یقین اور اعتماد کی چمک موجود ہے۔ لیسین شمشاد سے کہتا ہے۔

”اری باؤلی! لیسین نے ہنس کر کہا۔ دنیا خود سے کبھی نہیں بدلتی۔ اس کو بدلنا پڑتا ہے۔ نئی گھاس کو اُگانے کے لیے پرانی گھاس کو کھود کر پھینک دینا پڑتا ہے۔ اتنا کہہ لیسین نے کھڑپی زور سے زمین میں گاڑ دی اور پرانی گھاس کا ایک گچھا اٹھا کر بڑی نفرت سے اُسے پیچھے پھینک دیا۔“

(نئی گھاس اور پرانی گھاس)

کرشن چندر کے افسانوں میں نئے سماج کا یہ تصور لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی زندگی کا یہ احساس فنی، سماجی اور نفسیاتی بصیرت، عصری حیثیت، انسان دوستی اور روشن مستقبل پر غیر متزلزل یقین ایسی اقدار ہیں جو ان کے فکر و فن کو زندگی اور توانائی عطا کرتی ہیں۔

بیدی کی افسانہ نگاری

”صرف ایک سگرٹ“ کی روشنی میں

بیدی نے ایک اعتراف کے عنوان سے لکھا ہے :
”پہلے میں بہت بے ضرر قسم کی کہانیاں لکھا کرتا تھا، فادر، جن کا تعلق سطح بعض سطح سے تھا۔ اب جب کہ میں نے انسان کے تحت الشعور میں جانے کی کوشش کی ہے تو پہلے ہی نقادوں نے کہنا شروع کر دیا ہے کہ تم جنس پر لکھنے لگے ہو۔ میں جنس پر لکھتا بھی ہوں، باپ روزاریو! تو ایک ذمے داری کے احساس کے ساتھ۔ ایسے ہی ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لیے نہیں۔“

گویا بیدی نے اپنی افسانہ نگاری کے ارتقا میں دو مرحلوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک وہ جس میں سطح سے تعلق ہے، دوسرا وہ جس میں انسان کے تحت الشعور میں جانے کی کوشش ہے۔ اگر بیدی کے اہم اور معنی خیز افسانوں کی ایک فہرست بنائی جائے تو اس میں بھولا، گرم کوٹ، گرہن، لاجوتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، لمبی لڑکی اور صرف ایک سگرٹ ضرور شامل ہوں گے۔ غالباً گرہن سے پہلے کی کہانیوں کو بیدی بے ضرر اور سطح سے تعلق رکھنے والی کہانیاں سمجھتے ہوں گے، حالانکہ مجھے یہ دونوں کہانیاں اس لیے پسند ہیں کہ بھولا میں بیدی بچے کی نفسیات بیان کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں اور گرم کوٹ میں اس عورت کی جو بیوی ہے اور ماں ہے۔ بیدی شروع سے اینٹ پر اینٹ رکھ کر افسانہ تعمیر کرتے ہیں۔ وہ اس طبقے کو لیتے ہیں جو پچھلا متوسط طبقہ یا متوسط طبقہ کہا جاسکتا ہے اور جس سے وہ اچھی طرح واقف ہیں۔ ان کے یہاں شروع سے جذبات کی تندہی و تیزی کے بجائے خیالات اور واقعات اور تجربات کی ایک دھیمی لہر ممتی ہے جس کے پیچھے ایک

گہرا فلسفیانہ احساس ہے۔ مگر بیدی فلسفہ یا سیاست نہیں بگھارتے اس وجہ سے شاید غٹو نے کہا تھا کہ بیدی تم سوچتے بہت ہو۔ چنانچہ پریم چند کی آدرشی حقیقت نگاری، جو کرشن چندر کے یہاں ایک رومانی حقیقت نگاری نظر آتی ہے، بیدی کے یہاں ایک ایسی حقیقت نگاری بن جاتی ہے جو اسطورہ اور دیومالا کے سایوں کی وجہ سے حقیقت سے کچھ بڑی اور کچھ پھیلی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ فلا بیر نے کہا ہے کہ افسانہ نگار کو خدا کی طرح ہر جگہ موجود ہونے کے باوجود نظر نہیں آنا چاہیے۔ ہمارے افسانوں میں افسانہ نگار عام طور پر ہر جگہ نظر آتا ہے۔ غٹو بھی کہتے ہیں کہ آخری فقرہ غٹو لکھتا ہے۔ بیدی اپنے کرداروں کے سر پر سوار تو نہیں ہوتے، مگر سالیے کی طرح ساتھ ضرور رہتے ہیں۔ لیکن یہ سایہ اپنے لطیف تبصروں کی وجہ سے ناگوار نہیں ہوتا۔ ناول اور افسانے کا فن دراصل رومان کے فن سے مختلف ہے۔ جیسا کہ نارتھ روپ فرائی نے کہا ہے ناول اور افسانے کا ہیرو دراصل ہیرو نہیں ہوتا، وہ کچھ باتوں میں عام انسانوں سے بلند ہوتا ہے تو کچھ میں پست۔ غٹو، بیدی اور عصمت تینوں اس گرو کو جانتے ہیں اگرچہ تینوں کا دائرہ کار الگ الگ ہے۔ غٹو بظاہر پست انسانوں کی بلندی دکھاتے ہیں۔ عصمت متوسط طبقے کی عورتوں اور لڑکیوں کے چہرے کے نقاب نوچ پھینکتی ہیں اور بیدی گھر اور بازار کے شور، دیوی اور بیوی کے نازک گمراہی فرق پر زور دیتے ہیں۔ تینوں حقیقت نگار ہیں۔ تینوں زندگی کی فاشیں صرف افقی رخ سے نہیں کاٹتے، عمودی رخ سے بھی کاٹتے ہیں۔

بیدی کی زبان پر کچھ لوگوں نے اعتراض کیا ہے۔ یہ لوگ افسانے کی زبان اور شاعری کی زبان کا فرق نہیں جانتے۔ افسانے میں شعریت ہوتی ہے، مگر افسانے کی زبان شاعرانہ زبان نہیں ہونی چاہیے۔ یہ افسانے کے موضوع، موقع اور محل کے مطابق ہونی چاہیے اور اگر زبان اور بیان میں ہم آہنگی ہے تو اس سے ایک شعریت بھی پیدا ہو جاتی ہے لیکن یہ فارم کی شعریت ہے، اندازِ گل افشانی گفتار سے اس کا تعلق نہیں ہے۔

بیدی نے اپنے افسانے کو جھوٹ سچ کہا ہے۔ اعترافِ گناہ میں کہتے ہیں کہ ”سچ سننے کی تاب کس میں ہے۔ باپ روزاریو! نہیں میں سچ نہ بولوں گا یا ایسا سچ بولوں گا جو آپ کے سچ سے ارفع ہو۔ یعنی اس میں جھوٹ کی حسین سی آمیزش ہو۔“ اس سے ملتی جلتی بات کو ایک مغربی نقاد نے ۱۹۴۳ء میں اس طرح کہا تھا کہ ”بہت زیادہ قریب ہونا، ایسا معلوم ہوتا ہے، ادب میں بہت زیادہ دور ہونے کے مقابلے میں زیادہ ہلک ہے، کیونکہ تخلیق کار کے لیے یہ بہتر ہے کہ وہ تخیل

سے کام لے، بجائے اس کے کہ وہ جذبے سے مغلوب ہو جائے۔" تخیل سے کام لینے اور سچی میں ایک جھوٹ کی حسین آمیزش میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ صرف سچ خالص سونا ہے جس سے اچھا زیو نہیں بنایا جاسکتا، سونے میں کچھ میل ضروری ہے۔ اس میل سے اس میں وہ حسن پیدا ہوتا ہے جو فارم کا ہے، جو فن کا ہے اور جو نظر کا ہے، اور نظریے کا ہے۔

"صرف ایک سگرٹ" نہ صرف بیدی کے فن کی بہت اچھی نمائندگی کرتی ہے، بلکہ بیدی کی بعض ایسی خصوصیات کو نمایاں کرتی ہے جن کی طرف عام طور پر پڑھنے والوں اور نقادوں کی نظر نہیں گئی۔ یہ ایک بوڑھے، سنت رام کی کہانی ہے۔ اردو میں جوانوں، خصوصاً جوان عورتوں کی نفسیات پر کہانیاں خاصی تعداد میں مل جائیں گی اور محبوبہ کی آرائش خم کا کل اور عاشق کے اندیشہ ہائے دور دراز کی داستان تو خاصی عام ہے، لیکن گھریلو زندگی، اس کے اُتار چڑھاؤ، عورت کا بیوی اور ماں کا روپ، بچوں کی معصومیت اور اس معصومیت کے رمز و ایما اور پھر بوڑھوں کی نفسیات جب قوی مضحمل ہو جاتے ہیں مگر دل کچھ اور جوان ہوتا ہے، جب دنیا اس سے بیزار یا بے نیاز ہونے لگتی ہے مگر وہ اس سے کچھ اور لگاؤ محسوس کرتا ہے، جب اس کے عقائد، رشتوں اور معاملات کی مضبوط دیواروں میں رخنے پڑتے ہیں، جب وہ محبت چاہتا ہے اور اُسے اجنبیت ملتی ہے، جب دیکھتے دیکھتے اس کے بنائے ہوئے قلعے، اس کی پناہ گاہیں اور اس کے رنگ محل کھنڈر ہونے لگتے ہیں، کم ہی نظر آتے ہیں پریم چند اور ترقی پسند تحریک کا یہ کارنامہ ہے کہ اس نے رومانی عشرت گاہوں اور جادو کے دریچوں کی جگہ عام مصروف زندگی کے جبر کو اٹھانے والی اور اُس میں اپنے لیے راستہ تلاش کرنے والی مخلوق کی عکاسی کی۔ مگر پریم چند معلم فن کا رتھے اور "ہے" پر "چاہیے" کو ترجیح دیتے تھے لیکن "ہے" کی جھلک بھی اُن کے یہاں مل جاتی ہے۔ ترقی پسند تحریک میں حقیقت نگاری ایک فارمولے کے مطابق تھی۔ اُسے سماجی انسان سے غرض تھی، فرد اور اس کی شخصیت کے بیچ و خم سے چنداں سروکار نہ تھا۔ پھر یہ افسانہ سماجی انسان کے ایک خاص پہلو یعنی سیاست سے زیادہ غرض رکھتا تھا۔ ادب میں سیاست کی بھی اتنی ہی گنجائش ہے جتنی فلسفے یا مذہب یا اخلاق کی، مگر ادب کا طریقہ کار سوال کرنے، سوالیہ نشان بنانے، مسئلے پیش کرنے سے زیادہ سروکار رکھتا ہے۔ جواب یا حل سے کم، اور سیاست یا فلسفے یا مذہب کو حل کی فکر ہوتی ہے۔ فن کی مخصوص بصیرت آزاد ہوتی ہے، اُسے کسی فلسفے یا نظریے میں مکمل طور پر مقید نہیں کیا جاسکتا۔ نیز فلسفے یا نظریے کا

لیبل فن کی ادھوری نمائندگی کرتا ہے۔

بیدی کی حقیقت نگاری کو میں نفسیاتی حقیقت نگاری کہوں گا۔ اس میں عمل باروداد کا قصہ زیادہ نہیں ہوتا، لیکن ذہن میں بہت کچھ ہوتا رہتا ہے اور بیدی ہر عمل سے اس کے ذہنی اور نفسیاتی پس منظر تک اور اس پس منظر سے پھر عمل تک سفر کرتے رہتے ہیں۔ ان کے افسانے منٹو کے افسانوں کی طرح ترشے ہوئے نہیں ہوتے، نہ کرشن چندر کے افسانوں کی طرح صاف شفاف۔ ان میں کہانی، کردار، ان کا عمل اور ردِ عمل، کہانی نگار کے تبصرے سب اس طرح مل جلتے ہیں کہ روشنی اور دھندلکے دونوں کا بیک وقت احساس ہوتا ہے، جس طرح پو پھٹتے وقت یا شام کی بڑھتی ہوئی تاریکی میں ہوتا ہے۔ منٹو نے کہا تھا کہ افسانہ خود اس سے اپنے آپ کو لکھواتا ہے، وہ صرف آخری فقرہ لکھتا ہے۔ بیدی براہِ راست تحریر کو انڈر لائن کرتے جاتے ہیں، مگر انھیں اس ہنرمیں اتنی مہارت حاصل ہے کہ ان کے یہ خط کشیدہ فقرے، روداد یا کہانی کے دائرے کو پھیلاتے اور اسے ایک نیا بُعد یا DIMENSION عطا کرتے ہیں پھر بیدی کے یہاں تعلیم یا تلقین یا وعظ سرے سے نہیں ہے، پورے افسانے کو پڑھنے کے بعد ایک بصیرت ضرور حاصل ہوتی ہے۔ زندگی کے اٹھواہ سمندر سے کچھ موتی ضرور ملتے ہیں، یہ سارے معاملات، روزمرہ کے اشخاص، روزمرہ کے واقعات، عام خوشیاں اور غم، ایک نئی آب و تاب، ایک نئی معنویت سے آتے ہیں۔

بظاہر صرف ایک سگرٹ ایک بوڑھے، اس کی سگرٹ کی طلب، بیوی اور لڑکے سے اس کے تعلقات، اس کی زودرنخی، اس کے بڑھتے ہوئے احساسِ تنہائی، دفتر کی ٹائپسٹ لڑکی ڈولی، ایک غلط فہمی کا بادل چھٹ جانے کے بعد بیٹے کے لیے محبت کا جاگ اٹھنا اور اس جذباتی طوفان کے گزر جانے کے بعد سکون اور روحانی طمانیت کے گرد گھومتا ہے، مگر بیدی نے اس افسانے میں چند واقعات ہی بیان نہیں کیے ہیں، بلکہ ایک خاندان کی جو ہمارے لیے نیا نہیں ہے، ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی تصویر کھینچ دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ افسانہ چند افراد کے تجربات کا عکس نہیں رہتا، زندگی کے پیچ و خم کا ایک ایسا مرقع بن جاتا ہے جو ہیں حقائق سے آنکھیں چار کرنے کا نیا حوصلہ عطا کرتا ہے۔ یہ ہندوستان مشترک خاندان کی ایک ایسی تصویر ہے جو اپنی آفاقیت کے لیے ایک انفرادیت کی مرہون منت ہے۔

سنت رام بوڑھا ہے۔ اس کی بیوی اُس کے لیے دھو بن ہو گئی ہے کیونکہ وہ سارے کپڑے

گھر میں ہی دھوئی ہے اور تھک جاتی ہے تو سب سے لڑتی ہے۔ پھر وہ رات کو سونے سے پہلے اپنا بدن دبواتی ہے اور دوسروں کا بدن دبانے کے لیے بھی ہمیشہ تیار رہتی ہے۔ اس کی شادی شو لڑکی ہے جو سسرال سے آئی ہے اور ایسی بے خبر سوری ہے جیسے اس کا کوئی جہان میں نہ ہو۔ اس لڑکی کا بچہ ہے جو ماں کے گلے میں بانہہ ڈال کر سو رہا ہے اور جب ذرا نیند کھلتی ہے تو ماں کے کان مسلنے لگتا ہے۔ بڑا لڑکا پال ہے جو سنت رام کی اس سے محبت کی وجہ سے ایک مسئلہ بن گیا ہے۔ سنت رام اس سے محبت بھی کرتا ہے اور اس سے ڈرتا بھی ہے۔ سنت رام سگرٹ کا عادی ہے اور اس کا بیٹا پال اس کے ساتھ شراب کا بھی۔ سنت رام کی بیوی کو سگرٹ اور شراب دونوں سے نفرت ہے۔ وہ پرانے خیال کی عورت ہے وہ شوہر کو برابر طعنے دیتی رہتی ہے اور لڑکے کو قابو میں رکھنا چاہتی ہے۔ ان پڑھ اور بے زبان ہونے کے ساتھ مہنتی اور صفائی پسند ہے اس لیے اس کی نیکنگ اور نصیحت کی بڑی حد تک تلافی ہو جاتی ہے۔ دھوبن پر تو شاید مینو پا ز چلا آیا ہے۔ مگر سنت رام کا تعارف بیدی نے چند حملوں میں اس طرح کرایا ہے کہ نہ صرف اس کا کردار روشن ہو جاتا ہے، بلکہ کہانی کی بوری معنویت کا اشاریہ بن جاتا ہے۔

”سنت رام پر وہ وقت چلا آیا تھا جب کہ جوانی ایک بار پھر عود کر آتی ہے آدمی کئی بار بدن نامی سے بال بال بچتا ہے، پہلے کی سی طاقت کے ساتھ شعور اور تجربہ بھی شامل ہو جاتے ہیں اور ایک پختگی اور رسیدگی پا جانے سے انسان خود ہی اپنے آپ میں تعفن پیدا کر لیتا ہے اور تھوڑے پانی والے پوکھر کی کچھ میں بھینس کی طرح لوٹنے لگتا ہے۔ یا غالباً اس کی وجہ بھی وہی گھاٹا تھی جو سنت رام نے اپنے کاروبار میں کھایا تھا اور مالی طور پر اپنے آپ کو غیر محفوظ پانے کا احساس محبت میں غیر محفوظ ہونے کے احساس میں بدل گیا تھا۔“

سنت رام بوڑھا ہو رہا ہے، وہ ایک بہت بڑی ایڈورٹائزنگ ایجنسی کا مالک ہے اور کاروبار میں گھاٹے نے اس کے اندر غیر محفوظیت کا احساس پیدا کر دیا ہے جسے وہ دم دلا سے دے کر بہلاتا رہتا ہے۔ یہ غیر محفوظیت اسے ڈولی کے چوری کے بوسے کی طرف لے جاتی ہے، کیونکہ جب گھر میں ہونٹ چرایے حایکس تو مردان کی تلاش میں ان ہونٹوں پر اپنے ہونٹ جا رکھنے میں جن پر سوائے نجاست کے کچھ اور نہیں ہوتا۔“

بیدی کے یہاں جنس پر بہت کچھ کہا گیا ہے۔ بیدی نے ایک طرح اپنی صفائی بھی کر لی

ہے کہ وہ جنس پر ایک ذمہ داری کے احساس کے ساتھ لکھتے ہیں۔ انھوں نے اس مسئلے میں ایک جگہ سنت رام کی سوچ بیان کرتے ہوئے لکھا ہے۔ ”آج کل ہماری معاشرت میں ایک نئی چیز آگئی ہے جسے گڈ ٹائم کہتے ہیں۔ لیکن مرد اور عورت میں جو بنیادی فرق ہے اسے تم مت بھولنا۔ مرد پر کوئی ذمہ داری نہیں بشرطیکہ وہ اپنے اخلاق، اپنی تہذیب سے اسے قبول نہ کرے، لیکن عورت پر بہت ہے کیونکہ بچہ اسے اٹھانا پڑتا ہے۔ اس لیے دنیا بھر میں عورتیں نہ صرف قدامت پرست ہیں بلکہ ان سے تقاضا کیا جاتا ہے، قدامت پرستی کا اور یہ ٹھیک ہے۔ انھیں اپنے آپ کو ایسے مرد کے حوالے نہیں کرنا چاہیے، جو اس کی اور اس کے بچوں کی ذمہ داری قبول نہ کرے۔ آگے چل کر پال کو یاد کرتے ہوئے پھر سنت رام سوچتا ہے۔ ”جنسی فعل ایک بہت بڑی ذمہ داری کی چیز ہے اس میں کوئی سی بھی غلطی پوری زندگی پر چھا سکتی ہے۔ اسی لیے تو مرد عورت کے بیچ محبت اور شادی کی چار دیواری کا تحفظ لازمی ہے۔“ لیکن بیدی کے یہاں لڑکوں اور لڑکیوں کے یہاں جنسی رویے کے فرق کو بھی تسلیم کیا گیا ہے۔ اسی خود کلامی میں لکھتے ہیں ”یہاں اس محلے کے دوسرے بچوں نے بد عنوانیاں کیں، وہاں میرے بچوں نے نہیں۔ کم از کم لڑکیوں نے نہیں۔“ مگر یہ واقعہ ہے کہ بیدی کے یہاں جنس ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لیے نہیں ہے۔ لاجونتی میں، عورت عورت رہنا چاہتی ہے، دیوی نہیں، کیونکہ عورت دیوی بھی ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے مگر دیوی عورت نہیں صرف دیوی ہوتی ہے۔ کلیانی میں بھی جہاں بیدی خاصے کھل کھیلے ہیں، اس طوائف کی داستان ہے جس کے پٹے ہوئے مار کھائے چہرے پر بچے کو دکھانے ہوئے روشنی دوڑ جاتی ہے۔ اس سے پہلے بیل میں نیم عریاں سیتا مصری کے بچے کو جب وہ درباری لال سے ڈر کر رونے لگتا ہے، نیم عریاں ہونے کے باوجود چھاتی سے لگا ہوتی ہے۔ وہ درباری کو دنیا کا اسفل ترین آدمی سمجھتی ہے جس نے اس کام کے لیے ایک معصوم بچے کو استعمال کرنے سے بھی دریغ نہیں کیا۔ وہ ایک طرف کھڑی ہے۔ بچے کے ساتھ جو عورت — ماں کا لالینفک حصہ ہے۔“ یعنی بیدی عورت میں مانتا کے جذبے کو برابر ملحوظ رکھتے ہیں اور اس کی عکاسی انھوں نے بھرپور انداز سے کی ہے گو وہ جسم کے اسرار و رموز اور جسم میں روح کی جوت اور انسان کی اس طرح تکمیل کو جانتے اور مانتے ہیں۔ جنس کے معاملے میں ہمارے یہاں آج بھی خاصی منافقت عام ہے۔ منٹو نے اس طرف اشارہ بھی کیا ہے۔ جنس کے جذبے کی مصوری اور فحاشی میں فرق ہے۔ لارنس کے

زیادہ جنسی معاملات کا بیان کہاں ہوگا۔ مگر اس کے پیچھے جو سنجیدہ مقصد ہے، اسے صرف نقادوں نے ہی نہیں عدالت نے بھی تسلیم کیا ہے۔ بیدی کے یہاں عام طور پر جنس کے حقائق اور جسم کے اسرار کا بیان ایک سنجیدہ مقصد رکھتا ہے اور لذت کے بجائے ایک معرفت کا حامل ہے۔

سنت رام جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ بڑی تہہ دار شخصیت رکھتا ہے۔ اس میں ایک عمومیت ہے اور ایک انفرادیت۔ وہ بوڑھا ہو رہا ہے۔ زود حس اور زود رنج ہوتا جاتا ہے، ذرا سی طلب اسے بے قرار کر دیتی ہے۔ اس کی سوچ کا رویہ ہاری ہے، مگر اسے پیار کی ضرورت شدید ہے۔ جو اپنے آپ کو جدید دور کا آدمی سمجھتا ہے مگر دراصل جدید نہیں ورنہ یہ نہ سوچتا کہ اس کا لڑکا پال آج کل کے زمانے کا لڑکا تھا اور صرف اس شخص کی عزت کر سکتا تھا جس کے پاس پیسہ ہو یا اس کے ڈھیر سارے پیسے بنانے، بلڈنگیں کھڑی کرنے اور امپالاکار خریدنے کا امکان ہو؟ حالانکہ اس پال کے لیے جب ایک امیر باپ کی اکلوتی بیٹی سے رشتے کی بات چلی تھی تو اس نے یہ کہہ کر انکار کر دیا تھا کہ دس سال مجھے آپ کے چکر سے نکلنے میں لگے ہیں۔ پیا! آپ چاہتے ہیں میں اور دس سال ایک امیر کی لڑکی کے چکر سے نکلنے میں گزار دوں۔

سنت رام کے جذباتی طوفان کی وجہ یہ ہے کہ اس نے طلب سے مجبور ہو کر اور اپنے پاس سگریٹ نہ ہونے کی وجہ سے پال کے پکیٹ میں سے جس میں صرف دو سگریٹ تھے ایک سگریٹ پی لیا اور چونکہ وہ اندر سے پال سے ڈرتا تھا اس لیے پال کی خاموشی سے اس نے کچھ اور معنی لیے اور اسے خیال ہوا کہ شاید وہ گھر چھوڑ کر جانے والا ہے۔ بیٹے سے محبت اور اس سے خوف اس پر فخر اور اس پر غصے کی ساری کیفیات بیدی نے بڑی چابکدستی سے بیان کی ہیں۔ ماں اور بیٹے کی لڑائی جو پال کی فحش کی اصل وجہ تھی، سنت رام کے نزدیک پال کے گھر چھوڑ کر چلے جانے کا بہانہ تھی، اصل وجہ پکیٹ میں ایک ہی سگریٹ پالنے کی تھی کیونکہ دوسرا سنت رام نے طلب کی جھونک میں پی لیا تھا۔ اس وجہ سے سنت رام نے ڈولی کے بھائی کے ذریعہ سے اسٹیٹ اکسپریس کا ایک کارٹن منگوایا اس دن پال جلدی گھر لوٹ آیا اور باپ کے لیے رشمن سو برائین کا ایک پکیٹ لایا، مگر سنت رام نے جو ہزاروں دوسو سوں کا شکار تھا اس سیدھے سادے محبت کے جذبے کو اپنی توہین سمجھا کیونکہ اسے تو دینا آتا تھا، لینا وہ جانتا ہی نہ تھا۔ اس کے نزدیک محبت اور پیار کا صرف یہی ایک طریقہ تھا۔ چنانچہ اس نے

پورا پیکٹ پال کے منہ پر کھینچ مارا اور غصے میں اول فول بکنے لگا۔ تب جا کر اس پر یہ راز کھلا کہ بیٹے کو تو یہ پتہ ہی نہ تھا کہ باپ نے اس کے سگرٹوں میں سے ایک پی لیا ہے۔

جب یہ طوفان گزر جاتا ہے تو دوسرے دن وہ حسبِ معمول چار بجے صبح اٹھتا ہے اور اپنے بچوں کے کمرے میں چلا جاتا ہے۔ اس وقت ہلکی سی مدھم روشنی میں وہ سب فرشتے معلوم ہوتے ہیں ایک سے ایک حسین اور خوبصورت اور خوشبودار۔ اور پھر وہ اسٹیٹ اکیسپریس کا کارٹن بیٹے کے سر ہانے رکھ دیتا ہے اور ہلکا اور مطمئن اور شاداب ہو کر پوچھا کہ کمرے کی طرف چل دیتا ہے۔ بیدی کا سنت رام ظاہر ہے کہ ایک COMPOSITE کردار ہے مگر اس میں کچھ خصوصیات کے ساتھ جو ایک کاروباری ذہن کی غماز ہیں بوڑھے آدمیوں کی محبت کی خواہش، ان کا یہ احساس کہ کوئی انہیں سمجھتا نہیں، بچوں سے ان کی محبت اور اس محبت میں مالکانہ جذبہ، ان کا سریع الاحساس ہونا اور ان کی زود رنجی، ان کے یہاں غیسر محفوظیت کا احساس، جو ایک جنسی ابال میں بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی منطق جو پرانی ہے مگر ان کے نزدیک برحق، ان کے یہاں اپنے لائف اسٹائل پر اصرار اور دوسروں کے لائف اسٹائل خصوصاً نئی نسل کے لائف اسٹائل کو سمجھ نہ سکنے کی کمزوری، ان کی سوچ کی ایک سی رو جس میں کسی بیچ و خم کی گنجائش نہیں، ان کی خود غرضی اور اپنے کو عقل کل سمجھنے کی عادت اور ان سب باتوں کے باوجود ان کی محبت اور نفرت اور عادت کی چاکری، انہیں ہیومن اور قابلِ رحم ہی نہیں ایک جینا جاگتا ٹائپ بنادیتی ہے۔ بیدی نے سنت رام میں اُردو انسانے کو ایک غیر فانی کردار دیا ہے۔

اور دھوبن جو بے وقوف ہے اور ان پڑھ، جو کچھ نہیں جانتی اور کچھ نہیں جاننا چاہتی، ظالم معلوم ہوتی ہے، مگر مظلوم بھی ہے۔ جب وہ کہتی ہے پہلے یتیم بھائی بہنوں کے سلسلے میں مجھے ڈانٹتے، لڑتے، جھگڑتے رہے میرے ساتھ۔ پھر دوست مجھ پر لاد دیے۔ ایک ہاتھ سے بچہ کھلا رہی ہوں اور دوسرے سے روٹیاں پکا رہی ہوں ان چرکٹوں کے لیے۔ اب قضائی اولاد کے حوالے کر دیا۔ اتنی چھوٹ دے دی پیسے کپڑے کی جس سے وہ نالائق نکل آئے سب کے سب۔ اور اب بیٹے کی یہ بہت کردہ تمہارے ہوتے ہوتے مجھے آنکھیں دکھائے۔ یہ ایک عام گھرانے کی کیسی جیتی جاگتی تصویر ہے، جس میں قصور مرد کا ضرور ہوتا ہے، مگر عورت جب بیٹے سے ناراض ہوتی ہے تو سارا قصور مرد کے سر ٹھوپ دیتی ہے۔

بیدی کی مردانگی کا یہ ثبوت ہے کہ انھوں نے زندگی کے حقائق سے آنکھیں چار کی ہیں انھوں نے خوب و ناخوب، سیاہ و سفید، استخصال کرنے والے اور استخصال ہونے والے، ظالم اور مظلوم، طاقت ور اور کمزور کے خانے نہیں بنائے اور آدمیوں کو فرقوں میں نہیں بانٹا۔ ایک اعتراف کے آخر میں انھوں نے لکھا ہے ”مجھے خدا کی اس بے صفتی سے بے حد محبت ہے کیونکہ اس کی اس صفت سے ہم جو کہانیاں لکھتے ہیں اور تصویریں بناتے ہیں اپنے لیے گنجائش پاتے ہیں۔ جیسے ہم بھی اپنے طریقے سے چھوٹے چھوٹے خدا ہیں“ آگے چل کر لکھا ہے: ”قادر روزاریو! میں اپنی اس آگہی سے کبھی خود ہی متوحش ہوا ٹھننا ہوں۔ آپ اندازہ کیجیے وہ آدمی کیسے زندہ رہ سکتا ہے جسے اپنی روح کے اندھیرے میں ایک ساتھ لاکھوں، کروڑوں، ادازیں سنائی دیں، جو اس قدر لطیف ہو جائے کہ خود کو بھی ڈھونڈھنے پر نہ پاسکے۔ جب آگہی آتی ہے تو آپ اپنی ذات میں ہزاروں معجزے ہوتے دیکھتے ہیں۔ دنیا کی ہر کثیف و لطیف چیز کا رشتہ سمجھ لیتے ہیں اور جب لکھنے بیٹھتے ہیں تو ایک بے بضاعت سی چیونٹی بھی استعارہ بدوش آپ کے سامنے چلی آتی ہے“

بیدی کے یہاں فرد کی نفسیات کا بی بے مثل بیان نہیں، ان کے یہاں سماجی معنویت بھی ہے، گو وہ سماجی معنویت پر لمبی چوڑی تقریریں نہیں کرتے۔ تلوار کا وہ وار بھر پور ہوتا ہے جو کر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے۔ بیدی نے ان مردوں، عورتوں، بچوں، بوڑھوں کا ایک نگار خانہ ہمیں دیا ہے جو فرشتے یا شیطان نہیں، انسان ہیں جن کے یہاں کمزوریاں ہیں اور جن کے یہاں ایک طاقت کا بھی احساس ہوتا ہے جو جسم رکھتے ہیں اور اس کے آزار سے واقف ہیں مگر جو جسم سے روح کے راگ کو سننے کے قابل ہوتے ہیں، سرد روحانیت کے شکار نہیں۔ بیدی کی زبان کہیں کہیں کھردری اور ناہموار معلوم ہوتی ہے، مگر وہ ان کے خیالات کا بوجھ اٹھانے پر قادر ہے اور جا بجا گہرے بلیغ فقروں کے ذریعہ سے اپنی فتح کو ظاہر کرتی ہے، بیدی کے یہاں ایک طرافت کی جس جو ان کی سوچ اور ان کی نظر دونوں کو ایک انفرادیت عطا کرتی ہے، زندگی اور اس کے چلتے پھرتے سالیوں کو ایک قد و قامت، ایک روپ عطا کرتی ہے۔ وہ آج کے انسان کے عارف ہیں اور ان کی معرفت کے ذریعہ سے اردو افسانے کو گہرائی اور برگزیدگی ملی ہے۔ انھوں نے ہمیں کئی غیر فانی کردار دیے ہیں اور ان میں لاجوتی اور اندو اور رانو کے ساتھ سنت رام کا نام بھی ضرور لیا جائے گا۔ انھوں نے صرف پنجاب کی فضا

اور اس کے گرم لہو کی پکار ہی قلم بند نہیں کی، ہندوستان کے اساطیر کا عطر بھی کھینچ لیا ہے اور اس لحاظ سے وہ اپنے ہم عصروں سے زیادہ ہندوستانیت رکھتے ہیں۔ پریم چند سے اردو افسانے کو ہندوستانیت عطا کرنے کا جو کام شروع ہوا تھا، اسے بیدی نے بہت آگے بڑھایا ہے اور کہانی کہنے کے فن کو بھی۔

اور یہ بھی ہے کہ بیدی کے یہاں اس نئے ہندوستان کی بھی جھلک ملتی ہے جو ایک طرف جدید کاری MODERNISATION کا مارا ہوا ہے اور دوسری طرف اپنے ماضی سے بھی آزاد نہیں ہوا۔ ان کے نئے افراد کے سر پر پانے پن کا آسیب بھی ہے اور وہ اس آسیب سے چھٹکارا پانے کی کوشش بھی کر رہے ہیں۔ بیدی اس مہا بھارت کے خاموش تماشائی ہی نہیں ہیں، وہ اپنے کرداروں کے ذریعہ سے اور ان کی رنگارنگی اور تہہ داری کے ذریعہ سے، ایک بہتر روحانی اور ذہنی زندگی کے علمبردار بھی ہیں۔ مگر وہ اپنی بصیرت کو فن میں ڈھالنے پر قادر ہیں، اس کے اشتہار چچی اور ڈھنڈو چچی نہیں ہیں۔ ان کے یہاں کرشن چندر کی شیرینی اور ملٹو کی تلخی کے بجائے مزاج کی حس کی وجہ سے ایک ایسی چاشنی ہے جس میں تلخ، ترش اور شیریں سب مل جل کر ایک خاص چاشنی بن جاتے ہیں۔ یہ زندگی کی چاشنی ہے۔ ان کی کہانیاں قصہ پن رکھتی ہیں مگر وہ قصے کے حدود کو پھیلا کر اسے نفسیاتی اور ذہنی اتار چڑھاؤ کی لطیف چاندنی بنا سکتے ہیں۔ انھوں نے اگرچہ وہ جدید کہانی نہیں لکھی جو کہانی پن سے آزاد ہے، مگر کہانی کی چھوٹی سی دنیا میں انھوں نے کتنی ہی اور دنیا میں آباد کر کے، اسے ایک جام جہاں نما ضرور بنا دیا ہے۔



باقربندی

راجندر سنگھ بیدی — بھولا سے بیل تک

ورجینا ولف نے اپنے ایک تبصرے میں کہانی کی یوں تعریف کی تھی۔
 ”کہانی ایک عورت ہے۔ ایک ایسی عورت جس نے — نہ جانے کیسے اپنے
 کو مصیبت میں مبتلا کر رکھا ہے۔ اکثر یہ خیال اس کے چاہنے والوں کے ذہن میں
 آتا ہے۔“

راجندر سنگھ بیدی کی کہانیاں پڑھتے وقت اس خیال میں غمخوار سا اضافہ کرنا چاہیے: ”نہ جانے“
 سے پہلے ”جانتے ہوئے“ کا ٹکڑا اور کبھی معنی خیز بن جاتا ہے۔ یہ بات یوں بھی صحیح معلوم ہوتی ہے
 اس لیے کہ جب بھی ”اصلی کہانی“ کا آغاز ہوا ہو گا تو انجام کو جانتے ہوئے ”بے خبری“ کے جذبے نے
 اس میں کہانی پن کا ”طلسم“ پیدا کر دیا ہو گا۔ جب ہی تو ”شجر ممنوع“ کے پھل کھائے گئے اس طرح
 دنیا پر ”آدمی“ نے پہلا قدم جنت ہی میں رکھ دیا تھا۔ اس ”پہلی کہانی“ کی گنتی ہی داستانیں ملتی
 ہیں اور ان میں قدر مشترک اس جذبے کی تفسیر ہے کہ ”جانتے ہوئے نہ جانے کیسے —“
 اور یہیں سے کہانی شروع ہو جاتی ہے۔

بیدی نے جب اپنی امناؤں نگارسی کا آغاز کیا تھا تو اس وقت اردو میں گنتی کی چند اچھی کہانیاں
 تھیں اور یہ ایک نئے فن کار کے لیے سب سے اچھی تخلیقی فضا تھی۔ جس میں وہ اپنی پسند کے نقش
 و نگار بنا سکتا تھا۔ کیونکہ مقابلہ نہ ہونے کے برابر تھا۔ نقادوں کے تیز قلم اپنی نوک زبان پر
 دھار کے آنے کے خیال تک سے غافل تھے۔ بیگور اور پریم چند ہندوستانی ادب کے دو
 مشہور پرچم فضا میں لہرا رہے تھے۔ زندگی اور ادب کے تعلق پر بحث کا آغاز اختر رائے پوری
 کے پہلے طویل مقالے سے شروع ہو گیا تھا۔ دوسری طرف سیاسی معنوں میں قومی آزادی کی جدوجہد

آگے کی طرف بڑھ رہی تھی۔ رنگارنگ سماجی، سیاسی اور ادبی پس منظر میں اردو کے نئے افسانے کی داغ بیل پڑ گئی تھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انگریزی افسانہ نگاروں دخاص کر ناول نگاروں کے اثرات کے ساتھ ساتھ روسی افسانہ نگاروں کا اثر بھی شامل ہو رہا تھا۔ بیدی نے یہ سب کچھ دیکھا، مشہور کتابیں پڑھیں اور اپنی زندگی کے روز و شب میں ایک فن کار کی حیثیت سے سوچا کہ ”میں کیا کروں“ یہ سوال چیخوف کو بھی پریشان رکھتا تھا، ملاحظہ ہو تنقاس من کا مضمون جو نوبل پرائز یافتہ مصنفین کے مضامین کے مجموعہ میں شامل ہے، اتنے بے شمار اور اہم موضوعات سے نظریں ہٹا کر انھوں نے اپنے چاروں طرف نظر ڈالی تو انھیں خیال آیا کہ ”میں اپنے قریب ہی کے بارے میں لکھوں گا“ اور یہ سوچ کر جو انھوں نے طے کیا تھا وہ اس پر آج تک قائم ہیں۔ مگر حقیقت نگار کے انتخاب کے ساتھ انھوں نے اپنے تخیلی نقطہ نگاہ کو بھی چُن لیا۔ اس کا ذکر انھوں نے خود گرہن کے دیباچے میں کیا ہے۔

”لکھنے سے پہلے میرے ذہن میں نفس مضمون کا محض ظاہری پہلو ہوتا ہے۔ یہاں تک تو مشاہدے کا تعلق تھا۔ اس کے بعد میرے تخیل نے طنز کی صورت میں ایک باطنی پہلو تلاش کر لیا۔ ذہن اور تحریر دونوں آپس میں یوں گھل مل گئے کہ مجموعی طور پر ایک تاثر کی صورت اختیار کر لی۔ علیٰ ہذا القیاس!“

(۱۰ مارچ ۱۹۴۲ء)

اس طرح بیدی نے اپنی حقیقت نگاری کو شروع سے ”نیچرل ازم“ سے بچائے رکھا۔ یہی نہیں بلکہ ایک اچھے فن کار کی طرح اپنے فن کی بنیاد مشاہدے اور تخیل کے سنگم پر رکھی اور یہ رویہ شعوری طور سے اختیار کرنا ایک ایسے دور میں جبکہ حقیقت نگاری ”نیچرل ازم“ کے دائرے میں مقید تھی یقیناً ایک جرأت سے کم نہیں تھا۔ اس وقت حب وطن کے نام پر جو ادب تخلیق ہوا تھا اس کے پیش نظر بیدی نے اپنے افسانوں کا مرکز جانی بوتھی چینیس، دیکھے بھالے ہوئے لوگ، محسوس کیے جذبات کو قرار دیا۔ ظاہر ہے آج حب وطن اور اس دور کا بیشتر ادب محض تاریخی حیثیت رکھتا ہے۔ وقت کے نقاد نے اکثر کور دکر دیا ہے یہ الگ بات ہے کہ سردار جعفری کا ترقی پسند ادب اسی کو اچھا ادب سمجھتا ہے۔

اس کے علاوہ جس تحریک نے اردو ادب میں سب سے زیادہ غلغلہ اٹھایا یعنی ترقی پسند تحریک اس میں بھی بیدی صدم ہو کر نہیں رہ گئے۔ وہ ان فن کاروں میں ہیں جو تحریکوں کے سہارے پر دان بھی نہیں چڑھتے۔ چہ جائے کہ اس کے ہو کر رہ جائیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کے افسانوں

میں اس بھدی ترقی پسندی کا اظہار تو کیا کہیں شاید بھی نہیں ملتا۔ تحریک کے مقاصد کو معقول سمجھتے ہوئے بھی اپنے قلم کو اس کا ترجمان بننے نہ دینا ایک ایسی فن کارانہ انفرادیت کو جنم دیتا ہے جو آرٹ کو اپنے رگ و پے میں محسوس کرتی ہے۔ اسی انفرادیت سے بیدی کے فن کا خمیر اٹھا ہے۔

دانہ و دام میں بیدی کا پہلا افسانہ آج بھی اس انفرادیت کا ہلکا سا اشاریہ معلوم ہوتا ہے۔ ”بھولا“ ایک ایسے معصوم بچے کی کہانی ہے جسے کہانیاں سننے کا بڑا شوق ہے۔ اپنی افسانہ نگاری کا آغاز بھی بیدی نے کسی بڑے ڈرامائی انداز یا اہم ”موضوع“ کو لے کر نہیں کیا تھا بے حد معمولی سی بات میں افسانویت پیدا کرنے کی کوشش نے اس افسانے کو کامیاب بنا دیا تھا۔ بھولا ایک بار اپنے نانا سے دن میں کہانی سنتا ہے اور یہ جانتے ہوئے بھی کہ دن میں کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ نانا بھولا کے اصرار پر اسے کہانی سنا دیتے ہیں اور پھر واقعی بھولا کے ماموں راستہ بھول جاتے ہیں اور آخر بھولا سب لوگوں کے سونے کے بعد انہیں ڈھونڈنے جاتا ہے۔ اس طوفان گھروالے یہ سمجھتے ہیں کہ اسے کوئی اٹھالے گیا ہے۔ مگر کچھ دیر کے بعد وہ اپنے ماموں کے ساتھ گھر میں واپس آ جاتا ہے یہ ایک بچے کے بھولے پن کی کہانی نہیں ہے بلکہ انسان کی اُس بنیادی خوبی کی کہانی بن جاتی ہے جو ”بھلے ہوئے“ کو راہ دکھانے میں مضمر ہے۔

دانہ و دام کی بیشتر کہانیوں میں ”بچہ“ کسی کسی روپ میں ہر جگہ موجود ہے اس کا سایہ تو کتنے ہی بڑے غم کے کرداروں پر بھی پڑتا ہے۔ بیدی نے بچہ کو اپنی کہانیوں کا اہم جزو بنا کر اس کو ایک سہل کی طرح استعمال کیا ہے جو سب سے اچھی طرح ان کی کہانی بیل میں ملتا ہے۔ جس کا ذکر آخر میں آئے گا،

”من کی من میں“ کا کردار مادھو بھی ایک بڑا بچہ ہے اس کے بارے میں افسانہ نگار کا کہنا

ہے کہ

”ننھا باب ایک سو بیالیس گھنٹہ یوں والا جال لے کر رام تلانی یا شاہ بلور کے جوہڑ

میں مچھلیاں پکڑنے گیا۔ وہاں زچھلی مٹی نہ کھجوا، صرف جو تکبیں تھیں۔ ایک ننھا سا مینڈک

عمدہ جولا ہے کے گھر کے سامنے روٹی کے کالے پر آرام سے بیٹھا ہوا تھا۔ برسات

کی خوشی میں کارہا تھا۔ وہ تمھیں سنتے، تمھارا باب تمھیں اٹھالایا اور ہم نے پال لیا۔“

اور یہی مادھو اپنی معصومیت کی وجہ سے بڑا ہو کر گاؤں والوں کے مذاق کا نشانہ بن رہا تھا

ہے۔ یوں بھی سیدھے سادے اور شریف و شرافت کے معنوں میں، اکثر اپنی انہیں خوبیاں یا خصوصیات کی وجہ سے لوگوں کے ”جذبہ احساس جرم“ کا ہدف بنتے رہتے ہیں اور جب مادھو کا لوگ مذاق اڑاتے ہوئے کہتے۔

”کہو بھئی مادھو—من کی من میں رہی“ تو وہ بھی ”ہاں“ میں جواب دے کر رہ جاتا۔ مگر اس کی معمولی شخصیت میں ایک اور خوبی کا پہلو تھا۔ وہ دوسروں کے کام کر کے خوش ہوتا تھا اور اس کی بیوی کلکاری اسی لیے خفا رہتی تھی۔ اور جب مادھو گلاب گڑھ میں ایک بیوہ امبو کی مدد کرنا شروع کرتا ہے تو لوگوں کو اس ”قصے“ میں اور ہی مزا آتا ہے۔ اس کی بیوی بھی بہت خفا ہو جاتی ہے۔ اور وہ ایک تہوار کے موقع پر اپنی بیوی سے بیس روپے لے کر امبو کی مدد کرتا ہے کیونکہ ساہوکار نے اُسے بے حد پریشان کر رکھا ہے ادھر بدگمان بیوی بے حد خفا ہو جاتی ہے اور جب وہ دیر سے رات کو اپنے گاؤں واپس آتا ہے تو وہ دروازہ نہیں کھولتی۔ سخت سردی کی وجہ سے مادھو بیمار پڑ جاتا ہے اور جب بچتا کر کلکاری اس کی خدمت شروع کرتی ہے تو وقت آچکا ہے۔ مادھو مر جاتا ہے اور اس کی یہ بات یاد رہ جاتی ہے۔

”کسی بھائی بہن کو دکھی دیکھ کر مجھ سے مدد اور رتی کے پہیلے نہ گائے جاتے ہیں
نہ گائے جاتیں گے۔“

یہ انسانی برادری کا جذبہ برگز اوپری نہیں بلکہ بیدی کے کردار اس میں رہے ہیں یہی اُن کی زندگی کی جان معلوم ہوتا ہے۔ اصل میں جیسا کہ افسانہ نگار کہتا ہے۔ سماج میں اتنی دیا کہاں کہ جس چیز کو وہ خود دینے سے بچکپاتی ہے۔ اپنے کسی فرد کو دیتا دیکھے۔ اسی لیے بیوہ عورت کی مدد کر کے مادھو تو مر جاتا ہے لیکن یہ اثر چھوڑ جاتا ہے کہ اچھے سیدھے لوگوں کی کہانی میں زیادہ میچ نہ ہوتے بھی ایک ایسا پہلو ہوتا ہے جو متاثر کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

”گرم کوٹ“ بیدی کا بہت مشہور افسانہ ہے۔ یہ تقریباً پچیس سال پہلے لکھا گیا ہے اتنی مدت کے بعد آج اس کو پڑھتے ہوئے خیال آتا ہے کہ اس کی شہرت میں اس ”وقت کی رو“ سے الگ طرح کی جو حقیقت پسندی ہے وہی سبب بنی ہوگی۔ آج اس کلرک کی کہانی جو گرم کوٹ کے لیے بہت پریشان تھا اپنی ندرت کھو چکی ہے پھر بھی ایک معمولی کلرک کی زندگی کے چکر میں گرفتار شخص کا دلچسپ تجزیہ ہے۔ اس غریب کلرک کے لیے دس روپے ایک ”طلسماتی دنیہ“ کی کلید بن جاتے ہیں اور جب وہ اپنے لیے گرم کوٹ خریدنا چاہتا ہے تو اس سے کہیں زیادہ اپنی شمی

اور بچوں کے لیے چیزیں لانا چاہتا ہے۔ قلیل آمدنی اور اس میں گزر بسر یہ معمولی مگر اہم مسئلہ ہی اس کی زندگی کا محور بن جاتا ہے۔ اس میں ایک کلرک کا کردار اس کی خواہشات اور پھر گھر سے دفتر تک کی زندگی والی ذہنیت کے ساتھ بیوی بچوں سے پیار یہی کردار کلرکوں کا ایک نمائندہ کردار بننے کے بجائے ایک کلرک ہی رہتا ہے اس لیے کہ بیداری نمائندہ کرداروں کی کھوج میں نہیں رہتے۔ بلکہ جیتے جاگتے ایسے کردار پیش کرنے ہی پر قانع ہیں جو اپنی زندگی کے مسائل خود حل کرنے کی فکر میں رہتے ہیں اور اس کش مکش سے اُن کی شخصیت پروان چڑھتی ہے اور کردار کی تعمیر ہوتی ہے۔

”چھو کرمی کی لوٹ“ شادی بیاہ کی رسم پر جہاں طنز کرتی ہے وہاں اس بات کا اظہار بھی کرتی ہے کہ یہی ہوتا آیا ہے۔ یہی ہوتا رہے گا۔ پر سادی اپنی بہن رتنی سے بہت محبت کرتا ہے۔ وہ اس کی بہن ہی نہیں ہے بلکہ دوست بھی ہے اور جب اس کی شادی ہو جاتی ہے تو وہ تنہا تنہا محسوس کرتا ہے لیکن جب رتنی چند روز کے لیے واپس آتی ہے تو وہ پھر خوش ہو جاتا ہے اور پھر اُس کے جانے کے بعد وہ سمجھتا ہے رتنی اپنی خوشی سے گئی ہے اور بڑیاں اپنی لوٹ پسند کرتی ہیں۔ اس میں ایک بچے کی اس نفسیاتی کیفیت کا اچھا بیان ہے جو بڑا ہونے سے پہلے اپنے دوستوں کو چھپتے ہوئے دیکھتا ہے اور پر سادی کی اپنی بہن کا چلا جانا صدمہ سے ایک طرح کی رسم بن جاتا ہے۔ بیداری کی نقاشی، بہن لکیریں، روزمرہ کے رنگ اور معصومانہ فقر و پرستش ہوتی ہے۔ ان فقر و میں جا بجا طنز کی چاشنی اور مزاح کا تیکھا بن ایک دل نشین اثر چھوڑتا ہے۔ ان کی جزئیات نگاہ میں یہی خوبی ہے کہ معمولی سی بات سے وہ کہانی کی فضا میں ایسی سرزش پیدا کرتے ہیں کہ ڈرامائی کیفیت آ جاتی ہے ”کواریٹھین“ اس کی ایک مثال ہے۔ اس میں خاکروب بھاگو کا کردار بھی ایک حوصلہ مند انسان کی شخصیت پیش کرتا ہے جو بڑے بڑے مشہور لوگوں میں نہیں ہے۔ اس کردار میں بھی وہی بنیادی جذبہ کار فرما ہے کہ دوسروں کی خدمت ہی زندگی ہے۔ وہ بلیک سے نہیں ڈرتا، دن رات صفائی کرتا رہتا ہے۔ جہاں ڈاکٹر بھی جاتے ڈرتے ہیں وہاں وہ صرف جاتا ہی نہیں ہے بلکہ مریض کی ہر طرح سے خدمت کرتا ہے۔ اس میں وہ آدمی چھپا ہوا ہے جو بھران اور شدید پریشانی کے عالم میں کبھی کبھی جاگ اٹھتا ہے۔ پھر اچھے اچھے بہادر اس سے چھوٹے نظر آنے لگتے ہیں۔ اس کہانی میں بیداری نے ایک بڑا ڈرامائی سین بھی رکھا ہے۔ کواریٹھین میں روز کتنے ہی لوگ مرتے تھے اور ان کو ایک ساتھ جلا دیا جاتا تھا۔ ایک بار ایک مریض کو مردہ سمجھ کر پڑول

چھڑک کر جلایا گیا تو وہ ہاتھ پاؤں مارنے لگا۔ یہ دیکھ کر اسی نوہیسانی ولیم بھاگو نے جلتی ہوئی آگ سے اٹھایا۔ اس کا ہاتھ بھی جھلس گیا۔ مگر اس نے پروا نہ کی۔ وہ اپنی یہ روراد جب ڈاکٹر کو سناتا ہے تو ڈاکٹر پوچھتا ہے۔ ”پھر کیا ہوا؟“

”بابو جی وہ کوئی بہت شریف آدمی تھا جس کی نیکی اور شریفی رشتہ افشانی سے دنیا کوئی فائدہ نہ اٹھا سکی۔ اتنے درد و کرب کی حالت میں اس نے اپنا جھلسا ہوا چہرہ اوپر اٹھایا اور اپنی مریل سی نگاہ میری نگاہ میں ڈالتے ہوئے اس نے میرا شکریہ ادا کیا۔“ اور ”بابو جی“ بھاگو نے اپنی بات جاری رکھتے ہوئے کہا: ”اس کے کچھ عرصے بعد وہ اتنا تڑپا اتنا تڑپا کر آج تک میں نے کسی مریض کو اس طرح جان توڑتے نہیں دیکھا ہوگا۔ اس کے بعد وہ مر گیا۔ کتنا اچھا ہوتا جو میں اسے اسی وقت جل جانے دیتا۔ اسے بچا کر میں نے اسے مزید دکھ سہنے کے لیے زندہ رکھا اور پھر وہ بچا بھی نہیں اب انھیں جلے ہوئے بازوؤں سے میں پھرا سے اسی ڈھیر میں پھینک آیا ہوں۔“

یہاں بیدی نے اس جذبے کی بے باکانہ ترجمانی کی ہے۔ جس کے دو پہلو ہیں۔ بچانے کا اور اس کا دوسرا رخ۔ غم سے نجات دلانے کی کوشش میں جذبہ تاسف۔ بھاگو بے اختیار اس مریض کو بچانا چاہتا ہے اور اپنی کوشش کے باوجود ناکام رہتا ہے۔ اس کی ناکامی ہی کی وجہ سے تاثر شدید ہو جاتا ہے اور بھاگو کا کردار آہستہ آہستہ بڑھتے ہوئے ایک دم سے بڑا ہو جاتا ہے۔ اور پھر کہانی ایک اور موڑ لیتی ہے جو اس کہانی کا نقطہ عروج ہے۔ بھاگو کی بیوی بیمار پڑ جاتی ہے۔ اس کے باوجود وہ کوارنٹین میں کام کرنے جاتا ہے اور جب وہ رات کو اگر اپنی بیوی کی حالت غیر دیکھتا ہے تو ڈاکٹر کے پاس دوڑا ہوا جاتا ہے۔ ظاہر ہے ڈاکٹر کی شخصیت اس کے مقابلے میں اب کمتر نظر آنا شروع ہو جاتی ہے۔ وہ بھاگو کے ساتھ جانے سے انکار کر دیتا ہے۔ مگر وہی جذبہ تاسف پھر اُبھر آتا ہے اور وہ بھاگو کی بیوی کو دیکھنے جاتا ہے مگر اس کی کوشش ناکام رہتی ہے۔

اس واقعہ کے بعد بھی بھاگو اسی طرح کوارنٹین میں کام کرتا رہتا ہے اور اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ ڈاکٹر بھی مستعدی سے کام کرنے لگتا ہے۔ آخر کار پلیگ کے جراثیم ختم ہو جاتے ہیں اور شہر میں بڑی دھوم دھام سے ڈاکٹر کے اعزاز میں جلسہ ہوتا ہے۔ کیونکہ دنیا کی نظر میں ڈاکٹر ہی نے یہ معرکہ سر کیا ہے۔ جلسہ ختم ہو گیا اور جب ڈاکٹر گھر پہنچا تو بھاگو بھی ملنے آیا۔

”بابو جی۔ بہت بہت مبارکباد“

اور بھاگو نے مبارکباد دیتے وقت وہی پُرانا جھاڑو قریب ہی کے گندے حوض کے ایک ڈھکنے پر رکھ دیا اور دونوں ہاتھوں سے منڈا سا کھول دیا۔ میں بھونچکا سا کھڑا رہ گیا۔
”تم ہو بھاگو؟ بھائی“ میں نے بمشکل تمام کہا۔ ”دنیا تمہیں نہیں جانتی۔ بھاگو تو نہ جانے میں تو جانتا ہوں، تمہارا یسوع تو جانتا ہے۔“

اُس وقت میرا گلا سوکھ گیا۔ بھاگو کی مرقی ہوئی بیوی اور بچے کی تصویر میری آنکھوں میں کھنچ گئی۔ اتنے اعزاز حاصل کرنے کے باوجود میں بے توقیر ہو کر اس قدر ناشناس دنیا کا ماتم کرنے لگا۔ اس میں ایک بے نام اس لیے کہ بھاگو ایک طرح کا بے نام ہی تو ہے، کردار کی شخصیت نامور سے صرف بلند اور بہتر ہی نہیں ہے بلکہ معمولی آدمی کی بڑائی کی ترجمان ہے جس کو ”غریب شہر“ کے نام سے یاد کیا جاسکتا ہے۔ یہ کہانی اپنی ڈرامائی فصاحت، اچھے مکالمے اور موت و زیست میں گھرے ہوئے دو کرداروں کی کش مکش میں وہ چمک دمک بھر دیتی ہے کہ جس کا تاثر دیر پا ہے۔ دیر پا اس لیے کہ اس کو لکھے ہوئے بھی ایک زمانہ گزر گیا ہے اور آج بھی یہ پُراثر ہے۔

اس مجموعے کی ایک اور کہانی آج بھی قابل مطالعہ ہے۔ ”دس منٹ بارش میں“ بیدی نے اس کہانی میں فلسفیانہ افکار کی ایسی آمیزش کی ہے کہ وہ ایک خلش بن کر دل میں رہ جاتے ہیں۔ بہت تیز پانی برس رہا ہے، سب بھیگ رہے ہیں۔ راٹا بھی بھیگ رہی ہے۔ راٹا کو اس کا شوہر بے کاری سے تنگ آکر چھوڑ کر چلا گیا ہے۔ افسانہ نگار کے ایک جملے میں طنز بھی ہے اور صداقت بھی۔ ”وہ اس سے محبت کرتی ہے اور جس شخص میں محبت کی سی کمزوری ہو وہ پائے استحقاق سے ٹھکرا دیا جاتا ہے۔“

یہ افسانہ بھی جزئیات نگاری کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ غریب کسان اپنے مرہیل بیل کو لیے ہوئے آیا ہے اور پھر بیل تھوڑی دور چل کر مر جاتا ہے۔ راٹا کی گھوڑی بھیگ رہی ہے۔ اس کا کاہل بڑکا مزے سے اپنی ماں کی گالیاں سنتا ہوا بھی لیٹا ہوا ہے اور پھر راٹا بارش سے تنگ آکر باہر دیکھتی ہے۔ میں نے کہا۔ یہ بارش کا دامن کیا اس کے لیے کم ہے۔ راٹا کی سی عورت کو میں جانتا ہوں۔ جب کسی انسان پر عزت کے دامن تنگ ہو جاتے ہیں۔ تو خود بخود ایک بہت بڑا دامن کھل جاتا ہے۔“

اور یہ افسانہ اپنا ایک الگ ہی تاثر رکھتا ہے۔ سب چیزیں بھیگی ہوئی ہیں۔ سب کچھ ڈوب

رہا ہے اور جیسے سب کچھ ڈھل رہا ہے۔

یہ بیدی کے ابتدائی افسانے ہیں۔ ان میں کہیں کہیں جذباتیت کی زیادتی، چابک دستی کی کمی اور کچھ پن کا احساس ہوتا ہے۔ مگر ان میں سب سے بڑی خوبی وہ ہے جو پچھے آرٹ کی جان کہلائی جاتی ہے یعنی دلی خلوص کا فن کارانہ احساس۔ اور اس خوبی نے معمولی "خامیوں" کو اُبھرنے نہیں دیا ہے۔ یہی نہیں بیدی کا فن اسی کی بنیاد پر سر بلند ہوا ہے۔ جس کی عمدہ مثالیں "گرہن" کے افسانوں میں جا بجا ملتی ہیں۔ مختصر مکالمے کرداروں کی اپنی زبان سے یوں ادا کیے جاتے ہیں کہ فطری حسن کے ساتھ کردار کی شخصیت کا اظہار بھی ہوتا رہا ہے۔ جزئیات نگاری میں سب سے سخت مرحلہ انتخاب کا بہر حال ہوتا ہے۔ معمولی بے ہضاعت چیزوں، بے ٹاک چہروں کے کردار، روزانہ کی بے کیفی اور بظاہر بے معنی کش مکش کے انبار سے چُننا ایک مشکل امر ہی نہیں بلکہ بڑی جرأت مندانہ کوشش ہے اور اکثر بیدی ان چیزوں کے انصال سے ایک خوبصورت افسانہ بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اس کے لیے وہ "نگاہ پرفن" چاہیے جو پتھروں میں "صنم نو" کی دھڑکنوں کا اندازہ لگا سکے۔ اس کے بعد بھی تلاش ختم نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ اصل امتحان تو ان کی تراش و خراش کا ہے۔ اس بت تراشی و تکنیک، میں اردو میں بیدی کا کوئی دوسرا ہمسر نہیں ہے۔

بیدی کے افسانوں میں عورت کا کردار ایک مرکزیت کی حیثیت رکھتا ہے وہ خوابوں کا سرچشمہ اور تعبیر نہیں۔ جیسا کہ رومانی افسانہ نگاروں کا خیال ہے بلکہ ایک "نامیاتی حقیقت" ہے اس کے روپ بے شمار سہی مگر گھوم پھر کر وہ "ماں" ہی رہتی ہے۔ اور اس کی نگاہوں کے افسوں، تبسم کے پھولوں اور خطوط میں جو نکشی عیاں اور پنہاں ہے اس میں ایک طرح کا کرب مضمر ہے۔ یہ درد و کرب تخلیق کار از سر بستہ ہے اور اس کی زندگی کی دھوپ چھاؤں کی ساری دلفریبی یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اسے دوسروں کے دکھ اپنانے میں بھی زندگی کا آئندہ ملتا ہے۔ مردوں کے بنائے ہوئے سماج کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی بے زبان شخصیت میں وہ جادو ہے جو عیار اور ظالم کو تنہا دیتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ کوئی اس کا اعتراف نہ کرے۔ بیدی عورت کے اس پہلو کو اجاگر کرنے میں کوشاں رہے ہیں۔

ہولی کا کردار ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو روزانہ کی دم گھٹانے والی زندگی سے عاجز آچکی ہے جسے ایک انسان نما جانور سے زیادہ حیثیت نہیں دی جاتی۔ اُسے تو اتنا بھی پیار نہیں ملا جتنا کہ محبت کی ایک نظر میں ہوتا ہے۔ گرہن ایک تہوار سے کہیں زیادہ زندگی پر چھائی ہوئی سیاہی کا سہل بن جاتا ہے۔ اس کا شوہر سیلا اُسے بے بات بے بات مارتا رہتا ہے۔ اس کی ساس طعنے دے دے کراہے تنگ کر چکی ہے اور اس کے بچے بے جان کھلونے بھی نہیں جن سے دل بہل سکے اور جب وہ گھبرا کر مجمع میں گم ہو کر اپنے میکے بھاگنا چاہتی ہے تو اور بھی پریشانی میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ ایک غار سے دوسرے غار میں۔ کھیتنورام۔ اپنے گاؤں کا ”بھائی“ بن کر بھی حاملہ ہولی کو اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہتا ہے اور وہ بھاگتی ہے مگر کہاں جاتے کیا کرے؟ شاید صرف بھاگنے میں نجات کا کوئی راستہ نکل آئے۔ بیدی نے عورت کی زندگی کا سارا درد اس کی مظلومیت اس کی بے پناہ مجبوریوں اور لاچاروں کے سارے جوہر کو ہولی کے کردار میں سمو دیا ہے۔

جب ہی تو یہ کردار نچلے طبقے کی ہندوستانی عورت کی جیتی جاگتی تصویر بن گیا ہے۔ یہ افسانہ بیدی کے فن کی نچنگی کا اعلانیہ بن گیا تھا۔ جب کسی کتاب کا پہلا افسانہ ہی اتنا معیاری ہو تو قاری اور ناقد دونوں کی توقعات بہت بڑھ جاتی ہیں۔ بیدی بڑی سنجیدگی اور لگن سے ان توقعات کو پورا کرنے میں منہمک ہو جاتے ہیں۔ یہی ایک سچے فن کار کی پہچان ہے۔

اور عورت کا ایک روپ اور بھی تو ہے وہ بیوی بن کر بھی زندگی کی جبلتوں سے لپٹی رہتی ہے۔ جیسے اُسے بغیر پڑھے ہوئے یہ علم ہے کہ زندگی کا چکر چلتے چلتے اسی مرکز پر آکر رکتا ہے۔ ”آلو“ کی جنتو اس راز سے واقف ہے۔ اس کا انقلابی شوہر نکھی سنگھ جب آلو تک لانے سے مجبور ہو جاتا ہے تو بھوک کی ماری عورت اس کے انقلابی کاموں پر ایک ایسا سوالیہ نشان لگا دیتی ہے کہ وہ جواب تک نہیں دے پاتا۔ صرف یہ سوچتا ہے۔

”کیا جنتو رجعت پسند ہو گئی ہے؟“

”گھر میں بازار میں“ درشی کا کردار ایک اور ہی پہلو کو پیش کرتا ہے۔ یہ متوسط طبقہ کے خوش حال خاندان کی پروردہ ہے۔ اسے پیسے مانگتے ہوئے شرم آتی ہے۔ شادی سے پہلے بھی وہ اپنے پتاجی کے کوٹ سے اپنی ضرورت کے لیے پیسے لے لیتی تھی۔ اس کی یہ عادت اس میں برابری کا جذبہ پیدا کر دیتی ہے۔ وہ اپنے شوہر سے مانگنا تو بہن سمجھتی ہے۔ اور پھر ایک

صبح اس کا شوہر تن آکر اُسے ایک واقعہ سناتا ہے کہ کیسے ایک بازاری عورت اپنے گاہک کا دامن پکڑ کر چلا رہی تھی کہ مجھے اور پیسے دو۔ اور یہ کہہ کر وہ ہنسنے لگتا ہے۔

درشی نے سر سے پاؤں تک شعلہ بنتے ہوئے کہا۔ وہ بابو جی پاچی آدمی ہے۔ کیبنہ ہے

اور وہ بیسوا۔

کسی گڑبستن سے کیا بُری ہے۔

”تمہارا مطلب ہے اُس جگہ میں اور اس جگہ میں کوئی فرق نہیں ہے۔“

”ہے کیوں نہیں۔ یہاں بازار کی نسبت شور کم ہوتا ہے۔“

یہ حقیقت پسندانہ تیز جملہ ”شادی کی ساری تفہیمیں“ کو پاش پاش کر دیتا ہے۔ واقعی مرد عورت کو بیشتر طوائف ہی سمجھتا ہے برابر کا حصہ دار نہیں۔ اور ہندوستانی عورت جس کو ابھی تک معاشی آزادی نہیں ملی ہے۔ اس سے زیادہ کہہ بھی کیا سکتی تھی۔ یہ ایک جبری باشعور عورت کی تصویر ہے جو اپنا حق حاصل نہ کر پاتے ہوئے بھی اس کا شعور رکھتی ہے۔

”کو کھ جلی“ میں یہی عورت ”ماں“ کے روپ میں اُبھرتی ہے جو اپنے لڑکے ”گھمنڈی“ کو آوارہ ہونے سے روکنا بھی چاہتی ہے اور اس کے جوان ہونے سے خوش بھی ہے۔ کیونکہ اس طرح اس کو اپنا ثمرہ مل جاتا ہے۔ اس افسانے میں بیدی نے عورت کے بارے میں اپنے خیال کا یوں اظہار کیا ہے۔

”دنیا میں کوئی عورت ماں کے سوا نہیں۔ بیوی بھی کبھی ماں ہوتی ہے اور بیٹی

بھی ماں تو دنیا میں ماں اور بیٹے کے سوا کچھ نہیں۔ عورت ماں اور مرد بیٹا۔۔۔۔۔

ماں خالق اور بیٹا تخلیق۔“

لیکن ”لاجنتی“ ان سب سے مختلف ہے۔ وہ خوبصورت ہے۔ چھوٹی موٹی کے پوئے کی طرح نازک ہے۔ مار کھا کر بھی خوش رہتی ہے۔ اس کا شوہر سند لال باشعور ہمدرد انسان ہے۔ اور جب فسادات کے دوران اُسے (لاجنتی) اغوا کر لیا جاتا ہے تو اس ”خون کے طوفان“ کے بعد مغویہ عورت کے بساؤ کی چھوٹی سی تحریک چلاتا ہے اور جب ایک دن لاجو مل جاتی ہے تو سند لال اس کو لے آتا ہے۔ پھر بھی وہ ”دل میں بساؤ“ کی تحریک میں برابر کام کرتا رہتا ہے۔

ایک رات وہ لاجو سے کہتا ہے۔

”کون تھا وہ —؟“

لاجونتی نے لنگاہیں نیچی کرتے ہوئے کہا ”جہاں“ پھر وہ اپنی لنگاہیں سندرلال کے چہرے پر جمائے کچھ کہنا چاہتی تھی کہ سندرلال نے پوچھ لیا۔

”اچھا سلوک کرتا تھا وہ“

”ہاں!“

”مارتا تو نہیں تھا؟“

لاجونتی نے اپنا سندرلال کی چھاتی پر سرکاتے ہوئے کہا ”نہیں تو...“ اور پھر بولی۔ اُس نے مجھ سے کچھ نہیں کہا۔ اگرچہ وہ مارتا نہیں تھا۔ پر مجھے اس سے زیادہ ڈراتا تھا۔ تم مجھے مارتے بھی تھے۔ پھر بھی تم سے ڈرتی نہیں تھی۔ اب تو نہ مارو گے۔؟“

سندرلال کی آنکھوں میں آنسو اُٹھائے اور اس نے بڑی ندامت اور بڑے تاسف سے کہا۔

”نہیں دیوی۔ اب نہیں ماروں گا — نہیں ماروں گا۔“

”دیوی“ لاجونتی نے سوچا اور وہ بھی آنسو بہانے لگی۔

اسی لیے کہ عورت گر کر بھی اور بڑھ کر بھی عورت ہی رہنا چاہتی ہے۔ وہ مورتی بن کر زندگی

کے کرب سے الگ نہیں رہنا چاہتی۔ اسی لیے لاجونتی کی خوشی میں ایک شک تھا ”اور وہ عورت“ نہ سمجھی گئی تو ”بس کر بھی اجڑ جاتی ہے۔“

لاجونتی ایک مغویہ عورت کی ایک خوبصورت کہانی ہے۔ اس کا دھیما لب و لہجہ، فسادات

کے بعد کی بگڑی ہوئی۔ سہمی ہوئی فضا۔ گھر بساؤ کے بعد ”دل میں بساؤ“ کی تحریک اور ان سب کے

امتزاج سے اُبھرتی ہوئی وہی مظلوم عورت جس کی قدر جاننے کے بعد بھی نہ جانی گئی۔ یوں تو فسادات

پر کہانیوں کا ایک انبار ہے۔ لیکن بیدی کی یہ ایک کہانی ان سب سے الگ ایک گہرا نفسیاتی تجزیہ

ہے۔ جذباتیت سے بچ کر اور نعرہ بازی سے بہٹ کر اس موضوع کو ایک فن کارانہ ذہن میں ڈھالنا

بے حد مشکل تھا۔ اسی لیے یہ اردو کے بہترین افسانوں کی فہرست میں شامل ہے۔

”اندو“ بھی ایک ایسی تصویر ہے جس میں عورت مرد سے صرف اس کے ”دکھ“ مانگتی ہے۔ وہ

ایک متوسط طبقے کے گھرانے میں اپنی خدمت سے اپنے سسر یا بودھنی رام کی اچھی بہورانی، اپنے

شوہر مدن کی پیاری بیوی اور اپنی چھوٹی ننہ کی بھابی ہے۔ بابو دھنی رام اپنی بہویں اپنی

”سورگ باش“ بیوی کی جھلک دیکھتے ہیں۔ مدن اس میں ممتا اور بیوی کی ملی جلی تصویریں دکھتا ہے اور تندائے اپنی سہیلی سان سمجھتی ہے مگر وقت کا کہستہ لیکن تیز رو دھارا اس کو ماں کے روپ میں بدل کر مدن کے لیے اس میں دلچسپی کم کر دیتا ہے۔ اب وہ اپنی راتیں کہیں اور گزارنے لگتا ہے۔ عورت سب ظلم سہہ لیتی ہے مگر یہ برداشت نہیں کر سکتی کہ اُس کا مردائے تنہا بستر پر کر وٹیں بدلنے پر مجبور کر دے اور ایک دن وہ بھی اپنے کو سنوارتی ہے۔ اپنی ڈھلتی ہوئی جوانی میں چمک دمک پیدا کرتی ہے تاکہ مدن واپس آجائے اور وہ واپس آجاتا ہے۔ مگر —

”اندو —“ مدن نے کہا۔ اس کی آواز شادی کی رات والی ٹپکار سے دوسرا پر تھی۔ اور اندو نے پرے دیکھتے ہوئے کہا۔ ”جی —“ اور اس کی آواز دوسری نیچے تھی۔ پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی۔۔۔۔۔“

چند لمحوں بعد مدن اُس کی سو جی ہوئی آنکھیں دیکھ کر رونے کا سبب پوچھتا ہے۔
 ”خوشی کے ہیں“ اندو نے جواب دیا۔ ”آج کی رات میری ہے۔“ اور پھر ایک عجیب سی ہنسی ہنستی ہوئی وہ مدن سے ٹپٹ گئی ایک لذت کے احساس سے مدن نے کہا ”آج برسوں بعد میرے من کی مراد پوری ہوئی ہے اندو! میں نے ہمیشہ چاہا تھا۔“

”لیکن تم نے کہا نہیں۔“ اندو بولی۔ ”یاد ہے شادی کی رات میں نے تم سے کچھ مانگا تھا۔“

”ہاں۔“ مدن بولا ”اپنے دکھ مجھے دے دو۔“

”تم نے کچھ نہیں مانگا مجھ سے۔“

”میں نے“ مدن نے حیران ہوتے ہوئے کہا ”میں تو جو کچھ مانگ سکتا تھا وہ سب تم نے دے دیا۔ میرے عزیزوں سے پیار — ان کی تعلیم بیاہ شادیاں پیارے پیارے بچے — یہ سب کچھ تو تم نے دے دیا۔“

”میں بھی یہی سمجھتی تھی“ اندو بولی۔ ”لیکن اب جا کر پتہ چلا، ایسا نہیں۔“

”کیا مطلب؟“

”کچھ نہیں“ پھر اندو نے رک کر کہا۔ ”میں نے بھی ایک چیز رکھ لی۔“

”کیا چیز رکھ لی؟“

اندو کچھ دیر چپ رہی اور پھر اپنا منہ پرے کرتی ہوئی بولی۔ ”اپنی لاج۔۔۔ اپنی خوشی اس وقت تم بھی کہہ دیتے۔“ اپنے دکھ مجھے دیدو۔“ تو میں — ”اور اندو کا کلا رندہ گیا۔

اور کچھ دیر بعد وہ بولی: "اب تو میرے پاس کچھ بھی نہیں رہا۔"

عورت اپنا سب کچھ دے کر خالی ہاتھ ہو جاتی ہے۔ سب کے غم اپنا کر اپنا غم کسے دے دے! یہ کہانی ایک ایسا المیہ ہے جو زندگی کے ہر دور میں کسی نہ کسی شکل میں رونما ہوتا رہا ہے اور ہوتا رہے گا اور اس کے غم کی تھاہ نہیں ہے۔ بیدی کے فن کی جلوہ گری اس کہانی میں نمایاں ہے۔ اس کی مانوس گھریلو فضا، اس کے معمولی لوگ، ان کے غم اور خوشی اور ایک ایسا ڈرامائی موڑ جب بیوی اپنے کو "طوائف" کی طرح سجاتی ہے تاکہ وہ پھر سے اپنے شوہر کو پالے۔ اس کہانی کی سچائی افسانوی ہوتے ہوئے بھی حقیقت سے زیادہ سچی معلوم ہوتی ہے۔ یہی اس کہانی کے شدید تاثر کا راز ہے۔ اس میں بیدی کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ اس میں ایک عورت کا صرف غم ہی نہیں ہے بلکہ زندگی کی اس "ابدی نمودی" کا اظہار ہے جو جیتے جی آدمی کا ساتھ نہیں چھوڑتی۔ شاید زندگی اسی کا سہارا لے کر ہمیشہ سنبھالا لیتی ہے۔

بیدی کے افسانوں میں بڑا تنوع ہے۔ ان کے مشاہدے اور تجربے میں ایک باطنی ربط ہے اور اسے وہ فنی بصیرت سے یوں ملا دیتے ہیں کہ سارے رنگ الگ الگ رہتے ہوئے بھی ملے جلے لگتے ہیں۔ جیسے قوس قزح کے رنگ۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں ندرت کسی نہ کسی صورت میں موجود رہتی ہے۔

"گرہن" کے افسانوں میں اسوائے "بکئی" کے، ایک ایسا معیار ملتا ہے جس کو کتنے ہی مشہور افسانہ نگار اپنی تحریروں میں قائم نہیں رکھ سکے ہیں۔ یہ معیار جذبات نگاری، جزئیاتی مصوری اور کہانی پن کے امتزاج سے بنتا ہے۔ وہ اس بات کا ہمیشہ خیال رکھتے ہیں کہ معمولی بات بھی ایک بلند سطح سے کہی جائے تاکہ اس کا اثر دیر پا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ اتنی مدت گزر جانے پر بھی یہ افسانے اکثر و بیشتر اپنا اثر قائم رکھتے ہیں اور اس تاثر کی وجہ سے تازگی بھی باقی رہتی ہے۔ "رحمن کے جوتے"، "زین العابدین" اور "معاون اور میں" بھی گرہن کی طرح مکمل افسانے ہیں۔ "رحمن کے جوتے" ایک معمر آدمی کی بے کسی اور افلاس کی انوکھی کہانی ہے۔ جوتا ایک دوسرے پر پڑھا جائے تو کہاوت ہے کہ سفر کی علامت بن جاتا ہے۔ اس کہانی میں پچھلے طبقے کے بوڑھا اور بوڑھی جن "معصوم جذبات" کا اظہار کرتے ہیں وہ نئے نہ ہوتے ہوئے بھی پُر اثر ہیں۔ اور جب وہ اپنے نواسے سے ملنے کی خوشی میں سفر کرتا ہے۔ گاڑی میں اس کی گٹھری چوکی

ہو جاتی ہے۔ پھر اُسے چوٹ آتی ہے اور ہسپتال پہنچ کر اپنے سفر پر زوانہ ہو جاتا ہے۔ ایک بوڑھے کی موت کوئی اہم واقعہ نہ سہی لیکن بیدی نے کچھ اس طرح سیدھے سادے درد مند طریقے سے کہانی بیان کی ہے کہ قاری کی ساری ہمدردی رملن کے ساتھ ہو جاتی ہے۔

”زین العابدین“ بیدی کی کہانیوں میں ایک ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ اس کو پڑھتے وقت مجھے ژان ژینے کی ”چور کی ڈائری“ یاد آگئی تھی۔ ”زین العابدین“ بے کار، او باش، چور ہے مگر اپنے گرد و پیش کے کتنے ہی ”مہذب اور شریف“ لوگوں سے بہتر ہے۔ وہ چوری کرتا ہے اور اس کا اعتراف بھی بغیر کسی جرم کے احساس کے کرتا ہے۔ وہ خوب مار کھاتا ہے قرض لیتا ہے۔ چوری کرتا ہے مگر ایک ایمانداری کے ساتھ۔ اس نے کسی کا دل نہیں دکھایا اور اتنا خراب و برباد ہونے کے باوجود اس میں انسانیت کی چنگاری روشن ہے اسی لیے اس کے چلے جانے کے بعد یہ احساس ہوتا ہے۔

”جیسے مجھے کسی کا کچھ ادا کرنا ہے لیکن میرا قرض خواہ کوئی بڑا بے نیاز آدمی ہے جسے اپنے پیسے کی رتی بھر بھی پرواہ نہیں۔“

بیدی کا یہ افسانہ اچھی کردار نگاری کا ایک بالکل ہی مختلف نمونہ ہے۔ عام طور سے ان کے کردار سیدھے سادے لوگ ہوتے ہیں۔ یہاں انہوں نے ایک پیچیدہ شخصیت کا تعابلی نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔

”معاون اور میں“ ایک خود دار نوجوان کی کہانی ہے جو ہایت تنگدستی کے باوجود اپنی شخصیت کو پارہ پارہ نہیں ہونے دیتا اور بے عزتی کی زندگی پر فاقہ کشی کی زندگی کو ترجیح دیتا

یہ اور دوسرے کردار اس بات کا بین ثبوت ہیں کہ بیدی نے اپنی افسانہ نگاری میں کردار نگاری کو بڑی اہمیت دی ہے مگر وہ غٹو کی طرح اپنی کردار نگاری کا سارا بوجھ اُن کے کندھوں پر نہیں ڈالتے بلکہ اس کو کہانی میں ”اہم جزو“ کی حیثیت ہی دیتے ہیں۔ اس طرح کردار کے سہارے کے باوجود کہانی کی ساری اساس اُس پر نہیں رہتی۔

دوستو سکی نے عام لوگوں کے کردار پر بحث کرتے ہوئے اپنے ”عظیم ناول“ ”ایڈیٹ“ میں کہا تھا۔

”تاہم یہ سوال رہتا ہے کہ ایک ادیب عام لوگ یعنی بے حد معمولی قسم کے افراد کو

کس طرح پیش کرے کہ اس کے قارئین ان میں دلچسپی لے سکیں۔ یہ تو ناممکن ہے کہ انہیں کہانی سے الگ ہی رکھا جائے اس لیے کہ معمولی لوگ انسانی واقعات کے درمیان خاص اور اہم کڑیاں ہیں، اگر ہم انہیں الگ رکھتے ہیں تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہم صداقت کے شائبے تک کو کھو بیٹھے ہیں۔
اس بات کو اور تفصیل سے یوں پیش کیا ہے۔

”ہمارے خیال میں ایک ادیب کو چاہیے کہ ان معمولی لوگوں کے دل چسپ اور سبق آموز پہلوؤں کو دریافت کرے اس لیے کہ بعض لوگوں کی فطرت میں مستقلانہ بننے والی عمومیت ہوتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان کی جان توڑ کوشش کے باوجود کہ وہ روزانہ زندگی کی بے کیفی سے بچ نکلیں عموماً وہ اسی کی زنجیروں میں گرفتار ہو کر رہ جاتے ہیں اور اس طرح ان لوگوں کا اپنا ایک خاص کردار بن جاتا ہے۔ اس طرح کی عمومیت کا کردار یہ ہے کہ وہ ہمیشہ خواہاں رہتی ہے، کاشش وہ آزاد اور اورجینل بن سکے بغیر یہ سوچے ہوئے کہ اُس کے لیے کیسے ممکن ہے۔“

(ایڈیٹ ۱۹۵۱ء)

دوستوں کی اس طویل اقتباس کے بعد اس مسئلہ پر اس کے علاوہ اور کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ بیدی اس سے اپنی امضاء نگاری کے آغاز ہی سے واقف تھے اور عام لوگوں کی زندگی کی نقاشی کر کے انہوں نے کہانی کے طلسم کو اور بھی اثر پذیر بنا دیا ہے۔

”بتل“ ان کی نئی کہانی ہے۔ ”بھولا“ سے جو لکیر شروع ہوئی تھی وہ بتل تک پہنچتے پہنچتے ایک طرح کے دائرے کو مکمل کر دیتی ہے۔ بتل ایک بھکارن کا بچہ ہے جس کا باپ کوئی شخص بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن بتل والٹ ڈز نے کتے خیر گوش کی طرح خوبصورت اور شوخ دکھائی دیتا ہے۔ یہ کہانی درباری اور سینتا کی محبت کو بیان کرتی ہے۔ مگر بتل اس کا مرکزی خیال ہے۔ ایک معصوم بچہ، درباری ایک بیوہ کی لڑکی سینتا سے محبت کرتا ہے۔ مگر اس کو اپنی بیوی نہیں بنانا چاہتا اور اس کے جسم سے لطف اندوز ہونے کے لیے وہ مصری (بھکارن) سے بتل دس روپے میں ایک دن کے لیے لیتا ہے۔ مصری بتل کو اپنا بچہ ہی نہیں بلکہ ایک معنی میں اپنا ”مرد“ سمجھتی ہے کیونکہ وہ اس کی کمائی پر گزر بسر کرتی ہے۔ بتل کو لے کر درباری سینتا

کے ساتھ ایک ہوٹل میں جاتا ہے اور جب سیتا خود کو ڈری ڈری درباری کے حوالے کرنا چاہتی ہے تو بیل گھبرا کر زور زور سے رونے لگتا ہے۔ درباری اٹھ کر ایک قہقہہ مارتا ہے لیکن دوسرے لمحے سیتا اسے اٹھا کر بہلانے لگتی ہے۔

وہ سیتا سے اتنا شرمندہ نہ تھا جتنا بیل سے۔

”جبھی درباری نے اپنا سر کسی دلدل سے اٹھایا اور بیل کی طرف دیکھنے لگا وہ سیتا کی طرف دیکھ بھی نہ سکتا تھا کیونکہ وہ بہت بڑی حد تک برہنہ تھی اور بیل سے اپنی برہنگی کو چھپا رہی تھی۔ اپنی اس وحشیانہ حرکت پر شرمندہ ہو کر درباری رونے لگتا ہے۔ سیتا بھی سسکیاں لینے لگتی ہے مگر ان دونوں کو روتا دیکھ کر بیل ہنسنے لگتا ہے۔ درباری سیتا سے شادی کا وعدہ کر لیتا ہے بیل ایک حقیقت بھی ہے اور ایک سہل بھی اس لیے کہ محبت کا سارا تار و پود تو معصومیت سے بنا ہے اور بیل معصومیت کی علامت ہے۔ اس کہانی میں بیدی نے مزاح، طنز، قہقہے اور اشکوں کا ایسا ”سنگم“ بنایا ہے کہ کہانی ہر لمحہ دلچسپ رہنے کے ساتھ نقطہ عروج کی طرف آہستہ آہستہ بڑھتی ہے۔ سیتا کا کردار محبت میں گرفتار مجبور لڑکی کا کردار ہے جو رام کی سیتا سے زیادہ مختلف نہیں۔ دونوں اپنے محبوب کے پرستار ہیں مگر آج کے دور میں درباری رام نہیں ہے۔ وہ صنعتی شہر ممبئی کا پروردہ ہے جہاں زندگی کی ہر چیز خریدی جاسکتی ہے۔ اکثر روپے سے اور کبھی بہانے سے۔ بیل ایک ایسی مرکزی کہانی ہے جو زندگی کے دائرے کا مرکز بن جاتی ہے۔ بیدی کا فن اس میں پوری طرح نکھر کر آیا ہے۔

بیدی کی زبان پر اکثر اعتراض کیا جاتا ہے لیکن موصوفین یہ بھول جاتے ہیں کہ بیدی اپنے کرداروں کے ذریعے خود ہم کلام نہیں ہوتے بلکہ اکثر ان کی ہی زبان لکھتے ہیں اور سب سے بڑی بات تو وہی ہے جو اینڈراپاؤنڈ نے فرانسیسی ناول نگار ڈاسٹان وال کے بارے میں کہی تھی SOLIDITY یعنی ٹھوس پن۔ بغیر اس کے افسانوی زبان کا بیاب نہیں کہلائی جاسکتی۔ مجتبیٰ حسین بیدی کے فن کو تسلیم کرتے ہوئے بھی کہتے ہیں کہ ”ان میں وہ چنگاری نہیں ملتی جو یکایک ڈھیلے ڈھالے افسانوں کو بھی روشن کر دیتی ہے“ (شعور، ص ۲۵)۔

ظاہر ہے یہ تنقید بہت مبہم ہے۔ پتہ نہیں مجتبیٰ حسین چنگاری سے کیا مراد لیتے ہیں۔ میری ناچیز رائے تو یہ ہے کہ اکثر وہ ننھی سی چنگاری ہی سے اپنے ابوان کو روشن کرتے ہیں جس کی نمایاں مثالیاں

”دیوالہ“، ”لاجوشتی“، ”اپنے دُکھ مجھے دے دو“ اور ”بیل“ میں ملتی ہیں۔
 بیدی کے فن میں بڑی گہرائی ہے مگر اسٹاھ نہیں۔ بڑی بلندی ہے مگر اتنی نہیں کہ نگاہ
 نہ پہنچ سکے۔ ان کا کینوس پھیلتا جا رہا ہے۔ اور ”بیل“ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا فن اب نئی
 راہوں کی تلاش میں ہے۔

(آگہی و بیباکی)



گوپی چند نارنگ

بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں

اردو افسانے میں اسلوبیاتی اعتبار سے جو روایتیں زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتی ہیں یا جو اہم رہی ہیں، تین ہیں: پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ پریم چند کے اسلوب کا تعلق اس عظیم عوامی روایت سے ہے جو پراکرتوں کے سمندر منہمکن سے برآمد ہوئی تھی اور جسے گھڑی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ پریم چند کی اردو ادنیٰ سی تبدیلی سے ہندی بن جاتی ہے اور ان کی ہندی ادنیٰ سی تبدیلی سے اردو۔ یہی اس کی طاقت ہے اور آج بھی ہندوستان کی عوامی زبان کا لسانی مقدور اسی بولی کے ہاتھ میں ہے۔ پریم چند کے بعد آنے والے مہیوں افسانہ نگاران کی اسلوبیاتی روایت کے پیروکار رہے اور آج تک ہیں۔ منٹو کے ہاں اس کا دوسرا روپ ملتا ہے۔ بات وہی ہے لیکن جیسے سبزے کو کاٹ چھانٹ کر تختے اور روشیں جمادی گئی ہوں۔ پریم چند کے ہاں تصویریت کے اثر سے جو جذباتی آمیزش تھی، اس کے نکال دینے سے گویا وہی چیز جو پہلے سونا تھی اب منٹو کے ہاں کندن بن گئی۔ منٹو کی زبان میں حیرت انگیز ہمواری اور صفائی ہے جیسے کسی گھڑی بنی چیز **FINISHED PRODUCT** میں ہوتی ہے۔ پریم چند کے ہاں اس کا شیشہ پن تھا، منٹو کے ہاں اس کا ترشا ہوا روپ ملتا ہے۔ ہر طرح کے اونچ نیچ اور اذرا و تفریط سے پاک۔ منٹو کے ہاں ایک بھی لفظ بغیر ضرورت کے استعمال نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے ان کا اسلوب کفایت لفظی کا شاہکار ہے۔ اس کے برعکس کرشن چندر الفاظ کے استعمال کے معاملے میں خاصے فیاض واقع ہوئے ہیں۔ ان کی نثر میں گھلاوٹ، روائی اور پستی ہے۔ یہ روایت کے تمام اوصاف سے مزین ہے، دلہن کی طرح سبھلی اور جاذب نظر، لیکن اس کی سحر کاری اور دلآویزی زیادہ دور تک ساتھ نہیں دیتی اور تھوڑی دیر میں سطحی قسم کے رومانی جوش و خروش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر کے پرستاروں کی اب بھی کمی نہیں۔ لیکن جدید افسانہ نگاری برس ہوئے رومانی نثر

کی اس روایت کو خیر باد کہہ کر نئے فکری سفر پر روانہ ہو چکا ہے۔ البتہ منٹو کی ہموار اور افراط و تفریط سے پاک زبان آج بھی لائقِ توجہ ہے اور جدید نسل کے کئی افسانہ نگار اس سے متاثر ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ آج کی زندگی کے تقاضے کچھ ایسے ہیں کہ صرف ہمواری اور سادگی و صفائی سے کام نہیں چلتا۔ منٹو کی زبان میں اشاریت کی صلاحیت ہے، لیکن جدید ذہن اظہار و بیان کے روایتی سانچوں سے نا آسورہ ہے، اور ان سے کہیں آگے بڑھ کر رمزیت اور علامتیت کا تقاضا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی کہ جن افسانہ نگاروں نے منٹو کی اسلوبیاتی روایت کو اپنایا ہے انہیں کے ہاتھوں استعارہ، علامت اور تمثیل کے عمل سے اس کی معنوی شکل بدل رہی ہے۔

بیدی نے منٹو اور کرشن چندر کے تقریباً ساٹھ ساٹھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن کرشن چندر اپنی رومانت اور منٹو اپنی جنسیت کی وجہ سے بہت جلد توجہ کا مرکز بن گئے۔ بیدی کو شروع ہی سے اس بات کا احساس رہا ہو گا کہ وہ نہ تو کرشن چندر جیسی رنگین نثر لکھ سکتے ہیں اور نہ ہی ان کے ہاں منٹو جیسی بے باکی اور بے ساختگی آسکتی ہے۔ چنانچہ وہ جو کچھ لکھتے، سوچ سوچ کر لکھتے۔ منٹو نے انھیں ایک مرتبہ تو کا بھی تھا۔ ”تم سوچتے بہت ہو، لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، بیچ میں سوچتے ہو اور بعد میں سوچتے ہو۔“ بیدی کا کہنا ہے ”سکھ اور کچھ ہوں یا نہ ہوں، کاریگر اچھے ہوتے ہیں اور جو کچھ بناتے ہیں ٹھوک بجا کر اور چول سے چول بٹھا کر بناتے ہیں۔“ چنانچہ فن پر توجہ شروع ہی سے بیدی کے مزاج کی خصوصیت بن گئی۔ سوچ سوچ کر لکھنے کی عادت نے انھیں براہ راست انداز بیان سے ہٹا کر زبان کے تخلیقی استعمال کی طرف راغب کیا۔ ”گرہن“ کے پیش لفظ میں انھوں نے خود لکھا ہے :

”جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من و عن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا۔ بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اس کو احاطہ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔“

مشاہدے کے ظاہری پہلو میں باطنی پہلو تلاش کرنے کا یہی تخیلی عمل رفتہ رفتہ انھیں استعارہ، کنایہ اور اشاریت کی طرف یعنی زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لانے کی طرف لے گیا۔ ان کوششوں کے ابتدائی نفوش ”دائے ودام“ اور ”گرہن“ کی کہانیوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

”رحمان کے جوتے“ میں ایک جوتے کا دوسرے جوتے پر چڑھنا سفر کی علامت ہے۔ یہ سفر ایک جگہ سے دوسری جگہ کا بھی ہو سکتا ہے اور موت کا بھی۔ بوڑھا رحمان اپنی بیٹی سے ملنے

دوسرے شہر جا رہا ہے تو راستے ہی میں اس کا انتقال ہو جاتا ہے اور اس طرح بیدی ایک سماجی عقیدے کی مدد سے واقعے کے ظاہری اور باطنی پہلو میں معنوی ربط پیدا کر لیتے ہیں۔

اسی طرح "اعوا" میں زمیں کا کڑا توڑنا کنایہ ہے رائے صاحب کی کمواری بیٹی کنسو کے رام کرنے کا۔ رائے صاحب کا مکان بن رہا ہے۔ علی جو ایک وجیہ و شکیل کشمیری مزدور "جوئل کارٹنے کے لیے زمیں" کاٹنے پر مقرر ہے، ایک سا بھتی کے پوچھنے پر کہتا ہے۔ "ابھی تو کچھ بھی نہیں ہوا زمین پتھر ٹپتی ہے کڑا بہت محنت سے ٹوٹے گا" لیکن کہانی کے آخر میں جب علی جو "دھرتی" کا کڑا توڑنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور "نل" "زمیں" میں "پانی" تک چلا جاتا ہے تو اسی رات وہ کنسو کو بھی لے آتا ہے۔

لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے "گرہن" ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرف عام میں عورت کہتے ہیں اور جسے مرد اپنی خود غرضی اور ہوسناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار بے بس اور مجبور عورت ہے۔ اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی کی کسرال سے مائیکے بھاگ نکلنے کی

لے استعارہ اور کنایہ کا فرق اہل علم پر واضح ہے۔ علم بیان کی سب اقدار میں خواہ وہ تشبیہ ہو، استعارہ ہو یا کنایہ بنیادی عنصر مشابہت یا کسی نہ کسی قسم کا معنوی علاقہ ہے جس سے معنی کی توسیع ہوتی ہے اور زبان کے تخمیلی استعمال میں مدد ملتی ہے۔ یہ رشتہ یا علاقہ جتنا چھپا ہوا ہو گا کلام انسا ہی بلیغ ہو گا۔ تشبیہ میں مشابہت اور مشبہ اور مشبہ بہ کی مغایرت ظاہر ہوتی ہے۔ جبکہ استعارہ مشبہ کی جگہ مشبہ بہ بول کر مشابہت کو بھلا دیا جاتا ہے، اسی لیے تشبیہ کی بہ نسبت استعارہ بلیغ تر ہے؛ اور کنایہ اس سے بھی زیادہ بلیغ کیونکہ اس میں لازم بول کر ملزوم اس طرح مراد لیتے ہیں کہ لازمی معنی بھی مراد لے سکتے ہیں دیہ دہری معنویت کنایہ اور موجودہ دور کی علامت (SYMBOL) میں قدر مشترک ہے، فرق یہ ہے کہ علامت کنایہ کی بہ نسبت زیادہ پہلو دار ہوتی ہے، اور اس کی تعمیر کاری میں ایک سے زیادہ استعارے یا کنایے صرف ہو سکتے ہیں، زیرِ نظر مضمون میں صفاتیہ کلمہ استعاراتی انداز، اصطلاحاً استعارے اور کنایے دونوں کے ملتے جلتے استعمال کے مفہوم میں لایا گیا ہے۔

کوشش بھی گرہن سے جھوٹنے کی مثال ہے لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ ہولی گھر کے کیتو سے بچ نکلنے کی کوشش کرتی ہے تو سیٹھ لایچ کے کیتو کھورام کی گرفت میں آجاتی ہے جو اسے رات بھر کے لیے سرائے میں لے جاتا ہے اور اس طرح یہ خوبصورت چاند ایک گرہن سے دوسرے گرہن تک مسلسل عذاب کا شکار ہوتا ہے۔ اس کہانی کی معنویت کارازہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہو گئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیت خاصہ بن جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی کہانی ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ اور ناول ”ایک چادر میلی سی“ خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری بنیادوں کو سمجھنے کے لیے ان دونوں کا نسبتاً تفصیلی تجزیہ کرنا اور الفاظ کے پردوں کو ہٹا کر ان کے پیچھے کے معنوی رشتوں کا پتا چلانا بہت ضروری ہے۔

(۲)

”اپنے دکھ مجھے دے دو“ میں بنیادی کردار کا نام اندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا، اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آب حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن ہے۔ مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔ رگ وید (X 129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر (PRIMAL GERM OF MIND) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ یونانی صنمیات میں EROS یا کیوڈ کا تصور بھی اسی حیثیت سے آیا ہے۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشتی کے مثبت اور منفی تتوؤں (ELEMENTS) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔

کہانی کا بنیادی خیال عورت اور مرد کی کشش کا یہی پراسرار عمل ہے۔ بیدی کا ذہن چونکہ دیو سے زیادہ دیوی کی طرف یا تہذیب کے آبائی تصور سے زیادہ مادری تصور کی طرف راجع

”کمرے میں وہ اکیلا ہی تھا اور اندو۔ نند اور جسودھا۔ اور دوسری طرف

نند لال۔۔۔“

”اب سب کچھ ٹھیک تھا اور اندو شانتی سے اس دنیا کو تک رہی تھی معلوم ہوتا تھا اس نے مدن ہی کے نہیں دنیا بھر کے گناہگاروں کے گناہ معاف کر دیے ہیں اور اب دیوی بن کر دیا اور کرونا کے پر ساد بانٹ رہی ہے۔“

اب اندو جہنی ہے جلگت ماتا، سب کی ماں۔ وہ جسودھا ہے، دیوی کے بیٹے کرشن یعنی نند لال کو پالنے والی، خود دکھ سہنے اور سب کو سکھ اور شانتی دینے والی۔ تبھی تو اندو نے شادی کی رات مدن سے چھوٹتے ہی کہا تھا۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“

اس موقع پر اگرچہ

”آسمان پر کوئی خاص بادل نہ تھے لیکن پانی پڑنا شروع ہو گیا تھا۔ گھر کی گنگا لہنیانی پر تھی اور اس کا پانی کناروں سے نکل نکل کر پوری ترانی اور اس کے آس پاس بسنے والے گاؤں اور قصبوں کو اپنی لپیٹ میں لے رہا تھا۔“

تھوڑی دیر میں دل کی کوئی کڑی ٹپکنے لگتی ہے اور

”ہلکی بارش تیر بارش سے زیادہ خطرناک ہوتی ہے، اس لیے باہر کا پانی اوپر

کی کڑی میں سے ٹپکتا ہوا اندو اور مدن کے بیچ میں ٹپکنے لگا۔“

”برسات“ اور ”پانی“ پڑنے کے استعارے کا استعمال بیدی نے اس موقع پر جب دھرتی

کی کوکھ کھلی ہوئی ہے اور وہ اپنے آکاش سے بغل گیر ہونے اور ”پانی“ کی صورت میں اس

کے بیچ کو اپنے اندر جکڑ لینے یا اپنے قرض کو وصول کرنے کے لیے بے قرار ہے، ”ایک چادر

میلی سی“ میں بھی کیا ہے۔ دونوں جگہ یہ بارش تیز نہیں بلکہ ہلکی ہے جو دھرتی کی لسن لسن پور پور

کو شرابور کر سکتی ہے۔ میں نے اس بات کی طرف پہلے اشارہ کیا ہے کہ اندو یعنی چاند کا دوسرا

نام سوم ہے جو ”پانی“ سے پیدا ہوا اور جسے سوم رس یعنی زندگی کے امرت یا تخلیقی آبی مادے

کا دینے والا تصور کیا جاتا ہے۔ وشنو پران سے روایت ہے کہ انوسویا کے بیٹے سوم کا بیہا

رشی دکش کی ۲۷ بیٹیوں سے ہوا تھا، لیکن دل و جان سے وہ چاہتا صرف روہنی کو تھا۔ باقی

۲۶ کے حسد و رقابت سے مجبور ہو کر دکش نے ”سوم چاند“ کو شراب دیا تھا کہ تیرا حسن کبھی ایک

نہیں رہے گا، اور تو ہمیشہ گھٹتا بڑھتا رہے گا۔ عورت (اندو) کا سفر بھی تخلیق سے تکمیل اور

تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے، کبھی وہ کلی ہے کبھی پھول اور کبھی مرجھائی ہوئی پنکھڑی، جو ہر بار جب کلی سے پھول بنتی ہے تو ایک نئی کلی کو جنم دیتی ہے۔ روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی یا عدم سے وجود اور وجود سے عدم کے سفر کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اندو کبھی سب کچھ ہے کبھی کچھ بھی نہیں۔ کبھی پونم کا چاند ہے اور کبھی اماوس کی رات۔ آخری منظر میں جب مدن اندو سے منحرف ہو کر بازار جانے کی کوشش میں ہے تو بیدی نے لکھا ہے:

”پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس نکلتی ...“

لیکن محبت میں اماوس سے پورنیا اور انکار سے اقرار کا سفر ایک جست میں طے ہوتا ہے اور پلک جھپکتے میں اندو پورے چاند کی صورت ”مدن کا ہاتھ پکڑ“ کر اسے ایسی دنیاؤں میں لے جاتی ہے جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔ ”اگرچہ عورت کا یہ ہمہ گیر آفاقی تصور اپنی اصل کے اعتبار سے شیومنس کے شکتی اور تانسٹرک عقائد سے ملتا جلتا ہے لیکن کہانی کی ساری فضا و شینو سے ماخوذ ہے۔ درویدی، ساوتری اور سیتا سب ویشنو تصورات ہیں۔ ویشنوؤں کے خاص منتر ”اوم نمو بھگوتے واسودیلوایا“ سے بھی کئی موقعوں پر فضا سازی کی گئی ہے۔ اس میں واسودیلو سے مراد کرشن ہیں جو واسودیلو کے بیٹے اور ویشنو کے آکھویں اوتار مانے جاتے ہیں۔ بچے کی پیدائش کا دن بھی وجے دشمی ہے جو رام کے تعلق سے ویشنو تہوار ہے۔ ویشومنس کے ان حوالوں کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ بخلاف ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کے ”ایک چادر میلی سی“ کی ساری اساطیری فضا شیومنس سے ماخوذ ہے۔ ناول کا مرکز و محور یہاں بھی عورت ہے، روح کائنات اور تخلیق کی امین لیکن اس تصور اور اس تصور میں ہلکا سا فرق زاویہ نگاہ کا ہے۔ وہاں زور اس بات پر تھا کہ عورت زندگی کا زہریلا کرم دے کے لیے امرت فراہم کرتی ہے یا دکھ سہتی اور سکھ دیتی ہے۔ اس کے برعکس ”ایک چادر میلی سی“ میں واضح طور پر معاملہ حیاتیاتی یعنی عورت کے مرد کو قابو میں لانے اور تولید نسل کے تخلیقی عمل میں اس سے اپنے قرض کے وصول کرنے کا ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ میں اندو کبھی درویدی تھی کبھی ساوتری اور کبھی جنک دلاری سیتا۔ یہ سب کے سب عورت کے مثبت روپ ہیں، محبت، ایشارا، عزت، عصمت اور پاکیزگی کی اساطیری روایات سے جگمگاتے ہوئے۔ لیکن ان کے مقابلے پر ”ایک چادر میلی سی“ میں رانوں کے تصور میں مثبت اور منفی دونوں پہلو ہیں۔ ناول کی ساری فضا خون سے لت پت اور تشدد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کا تعلق واضح طور پر شکتی پوجا،

-مانترک عقائد، خون کی قربانی اور قتل کی روایت سے ہے۔ ناول کے آغاز ہی سے اس کا اشارہ مل جاتا ہے: "آج شام سورج کی ٹکیا بہت لال تھی... آج آسمان کے کوئلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا۔"

سورج کا لال ہونا استعارہ ہے قتل کا۔ بیدی نے محض کوئلہ نہیں، بلکہ سورج کی رعایت سے آسمان کا کوئلہ کہا ہے، جس سے فوری طور پر ایک مابعد الطبیعیاتی (METAPHYSICAL) فضا پیدا ہو جاتی ہے اور قتل و خون کا روح کو جکڑ لینے والا تصور سامنے آ جاتا ہے جو شکتی اور دیوی سے مخصوص ہے۔

"کوئلہ جاترا کی جگہ تھی۔ چودھری کی حویلی کے بازو میں دیوی کا مندر تھا، جو کبھی بھیروں سے بچتی۔ بچاتی اس گاؤں آنکلی تھی اور اس جگہ جہاں اب ایک مندر کھڑا تھا گھڑی دو گھڑی بسرام کیا تھا، پھر بھاگتی ہوئی جا کر سامنے سیالکوٹ، جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں گم ہو گئی تھی۔"

دیوی کی دو شانیں ہیں مثبت اور منفی۔ مثبت حیثیت سے وہ پاروتی ہے، اما، یا گوری ہے، نسوانی حسن و جمال اور محبت و وفا شعار کی تمثیل اور مادرانہ شفقت کا مرقع، لیکن منفی شان میں وہ کالی ہے، درگا ہے اور بھوانی ہے، رنگت کی سیاہ، دیکھنے میں بھیانک اور ہیبت ناک، چہرے، دانتوں اور ہاتھوں سے خون ٹپکتا ہوا اور بھیروں کی لاش کو پیروں تلے دبائے وہ وحشیانہ طور پر مسکراتی ہوئی نظر آتی ہے۔

شومت سے زیادہ تر دیوی یا شکتی کا یہی خونخوار تصور وابستہ ہے۔ شکتی قوت تخلیق ہے۔ اس کے ساتھ شو کا تصور محض تکمیلی حیثیت سے آتا ہے۔ شو شکتی کی تجسیم یونی اور لنگم یعنی عورت اور مرد کے اعضاء مخصوص سے کی جاتی ہے جو مانترک عقائد کی رو سے پرستش کا موضوع ہیں۔ شکتی ماں بھی ہے اور شو کی بیوی بھی اور بھیروں کے روپ میں اس کی قاتل بھی۔

منگل اور رانوک کے رشتے کی توجیہ مغربی نفسیات کے OEDIPUS COMPLEX کی رو سے کرنا سامنے کی بات ہے۔ بیدی کے ذہن میں یہ تصور بھی رہا ہوگا، لیکن میرا خیال ہے کہ بیدی فرائیڈ کی جنسیات سے اتنے متاثر نہیں، جتنے قدیم ہندوستانی فکر کے نظریہ جنس سے۔ کرداروں کی تعمیر کاری کے تخلیقی عمل میں وہ شکتی کے ان وسیع تر تصورات سے جن کی رو سے شکتی ماں بھی ہے اور رفیقہ حیات بھی، کیسے بچ سکے ہوں گے، خصوصاً جبکہ ان کا بچپن ان علاقوں میں

گزارا ہے جہاں یہ تصورات قبل تاریخی زمانے سے رائج ہیں۔

بھیروں تعداد میں ایک سے زیادہ ہیں۔ یہ شو یعنی ازلی مرد کی شائیں ہیں اور سب کی سب وحشی اور تخریب کار۔ شو کی پتہ دیوی انہیں کی رعایت سے بھیروی بھی کہلاتی ہے " ایک چادر میلی سی " میں ایک بھیروں تو خود تلو کا ہے، بھگڑالو، غمیلا اور تشد دلپند :

" مارڈالا اڑیو مارڈالا۔ ہائے نی کوئی بچاؤ ہائے نی یہ راکھش " " تلو کے کے

دماغ میں آج کے ہنگامے کی بجائے وہ جاترن گھسی ہوئی تھی۔ اور رات بھر گھسی

رہی۔ اندھیرے میں وہ خومہربان داس تھا اور راتو جاترن " دوسرے بھیروں

مہربان داس، گھنٹام داس اور بادا ہری داس ہیں جو سازش کر کے نوکر جاترن

یعنی دیوی کی عزت پر حملہ کرتے ہیں۔ " دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے

لیے ترشول تھا جس سے اس بھیروں کا سر کاٹ کے الگ کر دیا لیکن اس مہموم

جاترن کے پاس صرف پیارے پیارے کلابی سے ہاتھ تھے، بھنیں وہ بھیروں کے

سامنے جوڑ سکتی تھی... پھر بدن۔ جیسے تر بوز کے گودے کا بنا ہوا، جو مہربان

کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال، کہیں

گم ہو گیا تھا اور پھر آسمان پر دوج کے چاند کو پختہ نے سیلا ہونے کے لیے چھوڑ گیا "۔

لیکن دیوی چونکہ ناقابل تسخیر ہے، وہ جاترن کے بھائی کی شکل میں تلو کے کا خون چوس لیتی ہے۔

" وہ اپنے خون میں بسے ہوئے کپڑوں کو پھوڑ پھوڑ کر بھو اپنے سر پر مل رہا تھا۔

یوں معلوم ہوتا تھا جیسے دیوی کی روح اس میں چلی آئی ہے اور ایک انتقامی

جذبے سے اپنا روپ کروپ اور آنکھیں بھبھو کا کیے بھیروں یا تلو کے کی طرف

دیکھ رہی ہے "۔

ناول کے آخر میں یہی لڑکا پھر شکستی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور راتو کی بیٹی بڑی کو درخت

ہونے سے بچاتا ہے اور شادی کے ذریعے اس کی رکشا کرتا ہے۔

یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اگرچہ شکستی کا تصور مابعد الطبیعیاتی طور پر ناول کی معنوی

فضا میں پوری طرح بسا ہوا ہے، لیکن دراوڑوں کے مادری تہذیبی دور سے گزرنے کے بعد

(جن کے ہاں عورت کو مرکزی اہمیت حاصل تھی، نسل انسانی کا قافلہ بن راہوں سے گزرا ہے

اور پدری تہذیب نے اپنے ارتقا کی منازل کو جس طرح طے کیا ہے، اس کے پیش نظر آج کی

انسانی برادری میں عورت کا وہ درجہ نہیں رہا۔ حیاتیاتی طور پر وہ کمزور ہے ہی، سماجی طور پر بھی اس کا درجہ خاصا کمتر ہے، خاص طور پر ان معاشروں میں جو کم ترقی یافتہ یا غیر ترقی یافتہ کہے جاتے ہیں۔ اس لیے زندگی کا وہ ازلی کرب جو عورت مرد دونوں کا مشترکہ ورثہ ہے، عورت کے حصے میں کچھ زیادہ ہی آتا ہے۔ ہمارے ہاں سماجی سطح پر عورت کی بے بسی، محرومی اور بے چارگی، تشکیتی کے قدیم ہمہ گیر تصور کی بالکل ضد ہے۔ بیدی کے ہاں ہندوستانی عورت کے روحانی اور سماجی مقام و مرتبہ کا یہ تفنید کھل کر سامنے آتا ہے۔ عورت کی زندگی جس طرح سے درد کا ساگر ہے، بیدی اس کے احساس کو اپنے مخصوص استعاراتی انداز میں جگہ جگہ اظہار کی سطح تک لے آئے ہیں۔

”بیٹی تو کسی دشمن کے بھی نہ ہو بھگوان! ذرا بڑی ہوئی، ماں باپ نے سسرال ڈھکیل دیا سسرال والے ناراض ہوئے، مائیکے لڑھکھا دیا۔ ہائے یہ کپڑے کی گیند۔ جب اپنے ہی آنسوؤں سے بھیگ جاتی ہے تو پھر لڑھکنے جوگی بھی نہیں رہتی“

”رانو سو جیتی۔ وہ خود بھی تو روئی کپڑے کے وعدے پر چلی آئی تھی لیکن پاپی پر ماتمانے جب اس کی بچی کو زندگی کی سسرال میں بھیجا تو روئی کپڑے کا بھی وعدہ نہ کیا۔“

”رانو اٹھی۔ مڑتے ہوئے اس نے جندان کو ایسی نگاہوں سے دیکھا جیسے کہہ رہی ہو۔ تو تو جفنی ہے ماں! جگت ماما ہے تو تو مجھے مت دھتکار جیسے تیے بھی ہو، مجھے رکھ لے، میرا اس دنیا میں کوئی نہیں...“

”رانو نے چہلوں کی طرف دیکھا.... جیسے یہ اس کا بچپن تھا، اس کی معصومیت ہی تھی جو رانو کے دکھ کو سمجھ سکتی تھی۔ یہ بچپن اور معصومیت جو کردہ اور نا کردہ گناہوں سے کہیں اوپر تھی۔ رانو کا جی چاہا اسے چھاتی سے لگا لے۔ بھینچ لے کہ وہ پھر سے اس کے بدن میں تحلیل ہو جائے اور اس دنیا میں نہ آئے جہاں...“

”میر نے کہا۔ اے جوگی تو جھوٹ کہتا ہے، روٹھے یار کو منانے کون جاتا ہے۔ میں ڈھونڈتے ڈھونڈتے تھک گئی، ایسا کوئی نہ دیکھا جو جانے والوں کو واپس لے آئے...“

ناول میں دو موقعوں پر برات کا منظر ہے، ایک بار جب منگل کو زبردستی پکڑ کر لایا جاتا ہے اور دوسری بار جب جاترن کا بھائی بڑی کو بیاہنے آتا ہے، دونوں جگہ غالباً غیر ارادی

طور پر شو کا تصور ابھرا آیا ہے :

”اور عجیب سی برات، جیسے شو جی پاروتی کو لینے آئے ہوں۔ گلے میں رو دراکش کی مالائیں اور سانپ ! منہ میں دھتورا اور بھانگ ! کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول۔۔۔۔۔ براتی بندر اور لنگور، شیر اور پتے اور ہاتھی۔۔۔۔۔“

شادی کے بعد شو اور پاروتی کی طویل جدائی اور ملن کا ذکر پرانوں میں ملتا ہے۔ ناول میں منگل اپنی شادی کی عجیب و غریب نوعیت کی وجہ سے رانو سے کھنپا ہوا ہے۔ شو جی کی تپسیا بھنگ کرنے اور انھیں پاروتی کی طرف راغب کرنے کے لیے کام دیا اور رتی کی ضرورت پڑی تھی۔ ناول میں رتی کے روپ میں سلامتے ہے جس کے متناسب اعضا کی کشش منگل کے جسم میں جنس کی جوالا کو بھڑکا دیتی ہے۔ لیکن اس موقع پر گھر کی پاروتی رانو راستہ روک کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ اشم کے چاند کی طرح آدمی نظروں کے سامنے اور آدمی نظروں سے اوجھل :

”رانو کیا چھپا رہی تھی۔ کوئی بات تھی جو ابٹنے، بندی، اخروٹ کی چھال اور رس بھریوں سے اوپر ہوتی ہے جس کا تعلق عورت کی شکل و صورت سے نہیں ہوتا۔ اس کی نسائیت اور اس کی انتہا ہے۔ جسے وہ دھیرے دھیرے سامنے لاتی ہے اور جب لاتی ہے تب پتا چلتا ہے یہ بات تھی۔ جسے اشم کا چاند اپنا آدھا چھپائے رہتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ روز بروز ایک ایک پردے، دوپٹے، چولی، انگیا سب کو الگ ڈالتا جاتا ہے اور آخر ایک دن ایک رات پورنیا کے روپ میں آکر کیسی بے خودی و مجبوری کیسی ناداری و لاچارگی کے ساتھ اپنا سب کچھ لٹا دیتا ہے۔۔۔۔۔“

منگل جب شراب کے نشے میں لڑکھڑاتا ہوا دروازے تک جاتا ہے اور پھر گھر کے باہر کا گھور اندھیرا دیکھ کر واپس آ جاتا ہے تو سامنے :

”رانی کھڑی تھی، پونم کا چاند، جو بے صبر ہو کر آدھے سے پورا ہو گیا تھا۔ اور بادلوں کے لحاف و توشک کو چیرتے پھاڑتے ہوئے نیچے زمین پر اتر آیا تھا۔“

”عورت کا حسنِ ثلاثہ منگل کے سامنے تھا جس سے گیہوں کی روٹی کھانے والا کوئی بھی مرد انکار نہیں کر سکا۔۔۔۔۔ اور بیچ میں لطیف سا پردہ۔۔۔۔۔ پھر

اس حسن پر ایک انگڑائی... سال کے بادل ہفتے، ہفتے کے سات دن، دن کے آٹھ پہرے، گھنٹوں اور پلوں میں ایک ایسا لمحہ ضرور آتا ہے جب چاند لپک کر سورج کو سر سے پاؤں تک گہنا دیتا ہے۔

ایک طویل جدوجہد کے بعد یہ ایک طرح سے شکست کی جیت تھی۔ عورت کی فتح جس نے اپنے مرد کو اپنے وجود میں تحلیل کر لیا تھا۔ شکست خوردہ سورج، ”منگل“ شب کے سامنے شرایا اور بادل کے پردے سے منہ نکال کر اپنی زمین ”رانو“ کی طرف دیکھتے ہوئے مسکرائے لگا۔ شکست کی اس بھرپور فتح کے موقع پر بیدی نے ہندوستانی عورت کی روحانی عظمت اور سماجی بے بسی کے تضاد کو نظر انداز نہیں کیا۔ ایک طرف تو بے چارگی کی یہ کیفیت ہے :

”آج آسمان کے کوئلے پر کوئی نادار اپنی محبت سے سرشار روتا کڑھتا ہوا اپنی پھیٹی پرانی چادر اوڑھو کے سو گیا تھا۔“

اور دوسری طرف بڑی کی شادی کے سلسلے میں طاقت و عظمت کا یہ منظر :

”رانی ہاں کہے گی تو دنیا میں بس جائیں گی۔ اور اگر نہ کہے گی تو پر لے آجائے گی۔ مہا پر لے۔ جس میں کیا انسان اور کیا حیوان کیا پیشوا اور کیا پتھی۔ کیا دھرتی اور کیا آکاش۔ سب ناش ہو جائیں گے۔ سسے کے پاس کوئی نوح نہ رہے گا اور خدا کے پاس کوئی روح... شبہ میں جھنکار نہ رہے گی، جیوتی میں پرکاش نہ رہے گا۔“

شروع میں میں نے کہا تھا کہ شیو مت کے پیگروں کی وجہ سے پورے ناول کی معنوی فضا میں قتل و خون کی روایت بسی ہوئی ہے۔ تلو کے قتل اور جاترن کی عصمت درسی کے بعد خونیں مناظر ایک کے بعد ایک سامنے آتے رہتے ہیں۔ منگل کو جب گھسیٹ کر شادی کے لیے لایا جاتا ہے تو ”وہ لہو لہان تھا۔“ اسی طرح وصل کی رات بوتل کی چھینا جھپٹی میں رانو کے سر سے ”خون کا فوارہ“ بہہ نکلتا ہے۔ ”ٹماٹر“ جو کھایا نہیں جاسکا، تلو کے کی خون آلودہ لاش کی یاد دلاتا ہے۔ وصل کی رات کو پھر یہی ”ٹماٹر“ چینی کی ایک ٹوٹی ہوئی رکابی میں ملتا ہے ”دل کی شکل کا ٹماٹر جو آٹھ حصوں میں کٹا پڑا تھا“ آخری باب میں بڑی کی شادی کے بعد جب رانو منہ کی طرف ہاتھ اٹھا دیتی ہے تو اچانک محسوس ہوتا ہے۔ ”جہاں کلس تھے وہیں اندھیرے میں کسی کے ہاتھ پھیلے اور گردن لٹکتی ہوئی نظر آئی۔“

(۳)

اوپر کے تجزیوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچا دیو مالا کی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہو گا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیو مالا کی ڈھانچا پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں۔ جبلتوں کے خود غرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور صدیوں کی گونج کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔ بیدی کے ہاں کوئی واحد واقعہ واقعہ محض نہیں ہوتا، بلکہ ہزاروں لاکھوں دیکھے اور ان دیکھے واقعات کی نہ ٹوٹنے والی مسلسل کڑی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں چونکہ ان کا سفر تبسم سے تنہیل کی طرف، واقعہ سے لاواقفیت کی طرف، تخصیص سے تعمیم کی طرف اور حقیقت سے عرفان حقیقت کی طرف ہوتا ہے، وہ بار بار استعارہ، کنایہ اور دیو مالا کی طرف جھکتے ہیں۔ ان کا اسلوب اس لحاظ سے غمو اور کرشن چندر دونوں سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کرشن چندر واقعات کی سطح تک رہتے ہیں۔ غمو واقعات کے پیچھے دیکھ سکنے والی نظر رکھتے تھے، لیکن بیدی کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ چلتے تو یہ بھی زمین پر ہیں، لیکن ان کا سر آکاش میں اور پاؤں پاتال میں ہوتے ہیں۔ بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گہیرا ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دہرے نہیں، پہلودار ہوتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار اکثر و بیشتر ہمہ جہتی (MULTIDIMENSIONAL) ہوتے ہیں جن کا ایک رخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی وازلی (ARCHETYPAL) ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ان کی تعمیر کاری میں زماناں اور مکاں کی روایتی منطق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ان کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیں پڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایسے میں وقت کا لمحہ موجود صدیوں کے تسلسل میں تحلیل ہو جاتا ہے، اور چھوٹا سا گھر پوری کائنات بن کر سامنے آتا ہے۔ بیدی جس عورت اور مرد کا ذکر کرتے ہیں وہ صرف آج کی عورت اور آج کا مرد نہیں بلکہ اس میں وہ عورت اور وہ مرد شامل ہیں جو لاکھوں کروڑوں سال سے اس زمین کے شدائد جھیل رہے ہیں اور اس کی نعمتوں سے لذت یاب ہوتے چلے آ رہے ہیں۔ بیدی کے پہلودار استعاراتی اسلوب

کی وجہ سے ان کے کرداروں کے مسائل اور ان کی محبت و نفرت، خوشیاں اور غم، دکھ اور سکھ، مایوسیاں اور محرومیاں نہ صرف انھیں کرداروں ہی کی ہیں بلکہ ان میں ان بنیادی جذبات اور احساسات کی پرچھائیاں بھی دیکھی جاسکتی ہیں جو صدیوں سے انسان کا مقدر ہیں۔ یہ مابعد الطبیعیاتی فضا بیدی کے فن کی خصوصیتِ خاصہ ہے۔

میں نے شروع میں کہا تھا کہ بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کے اولین نقوش ان کی ابتدائی کہانیوں میں ڈھونڈنے سے مل جاتے ہیں۔ ان کا پہلا کامیاب استعمال ”گرہن“ میں کیا گیا تھا لیکن اس وقت بیدی کو ابھی اپنی اس قوت کا احساس نہیں تھا۔ آزادی کے بعد ”لاجونتی“ کی کامیابی نے یقیناً انھیں مزید اس راہ پر ڈالا ہوگا خواہ ایسا لاشعوری طور ہی پر ہوا ہو۔

کوکھ جلی اگرچہ ۱۹۴۹ء میں شائع ہوئی لیکن اس کی اکثر کہانیاں آزادی سے پہلے کی ہیں، لیکن پہلی بار پوری طرح یہ اسلوب ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ میں کھل کر سامنے آیا۔ اس کے بعد تو جیسے بیدی نے اپنے آپ کو پالیا۔ یا انھیں اپنے اسلوب کی بنیادوں کا عرفان ہو گیا۔ ”ایک چادر میلی سی“ لگ بھگ اسی زمانے میں لکھا گیا۔ اس میں اور اس کے بعد بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کی قوتِ شفا کو واضح طور پر دیکھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہاں آزادی کے بعد سب کہانیوں کے تجزیے کی گنجائش تو نہیں البتہ مختصراً چند اشارے کیے جاتے ہیں۔

”لاجونتی“ میں معنوی فضا کی توسیع کے لیے ”رامائن کی کہتا“، ”سیتا کے اغوا“، اور ”دھو بی کی حکایت“ سے مدد لی گئی ہے۔ ”جو گیا“ میں رنگوں کی حیثیت پہلو دار استعاروں کی ہے اور ان احساسات اور کیفیات کو ابھارا گیا ہے جو رنگوں کے اثر سے طبیعت میں پیدا ہوتے ہیں۔ ”بتل“ میں عفت و عصمت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کے کردار کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود بتل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچا لیتا ہے۔ لمبی لڑکی میں گیتا کے ستر ہوئی ادھیائے اور اس کے مہاتم کا تقصو ملتا ہے جو اس وقت پڑھا جاتا ہے جب دادی کی زندگی کی کشتی ”لمبی لڑکی“ کی شادی کے بعد کنارے آگئی ہے۔ ”ٹرمینس سے پرے“ میں اچلا کا شوہر رام گڈ کری بیسویں صدی کا رام ہے جو بن باس یعنی دورے پر جاتے ہوئے اپنی سیتا یعنی اچلا کو اس رچانے کے لیے پیچھے اکیلا چھوڑ

جاتا ہے۔ جام الہ آباد میں سرسوتی کے سنگم کا لوک پتی جس نے حماقت بنانا کے سب کا طرہ بگاڑ رکھا ہے، دراصل ہماری موجودہ سیاسی لیڈر شپ یا حکمران طبقہ ہے۔ یہ غالباً بیدی کی واحد کہانی ہے جس میں استعارے کی باقاعدہ تکرار نے پوری کہانی کو علامتی رنگ دے دیا ہے۔ ”دیوالہ“ بھابی اور نند کے جنسی جذبات کی کہانی ہے جس میں بیدی نے شادی کے ادارے کے بارے میں بعض سوال اٹھائے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار آتش باز لڑکا شیتل ہے جو نہ صرف گوگل اشنٹی کے دن کرشن کی روایت کی پیردی میں رسم کی مشکی پھوڑتا ہے بلکہ عملاً بھی ”مشکی“ پھوڑتا ہے۔ ”یوکلپٹس“ کی اساطیری علامتیں عیسائیت سے ماخوذ ہیں۔ بیدی کی تازہ کہانیوں میں ”سے میتھن“ میں کھجور اہو کے مندروں کی جنسی وحدیت کی فضا ہے۔ اس میں جنس کو اکائی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مرد اور عورت جنس کے دو پہلو ہیں۔ تو ام۔ آپس میں جڑے ہوئے جیمینی کا جڑواں ستاروں کا تصور یونانی اور مصری اساطیر میں بھی ملتا ہے لیکن اس کی شنویت میں وحدت دیکھنا ہندوستانی ذہن سے متعلق ہے۔ بیدی نے اپنے مخصوص انداز میں جنسی انجذاب کی وحدت میں تخلیق کائنات کی با بعد الطبیعیاتی وحدانیت کی جو معنوی فضا پیدا کی ہے وہ ان کے کمال فن کی دلیل ہے۔

اس بات کی شکایت عموماً کی جاتی ہے کہ بیدی اب جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ جس طرح اوپر کے تحریرے سے یہ بات ثابت کی جا چکی ہے کہ دیوالہ سے مدد لینے کا رجحان بیدی میں شروع سے تھا لیکن آزادی کے بعد یہ باقاعدہ طور پر ان کے فن کا حصہ بن گیا، اسی طرح یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ جنس کے بارے میں لکھنے کا مادہ بیدی میں پہلے سے تھا ”گرہن“ کی چودہ کہانیوں میں سے سات یعنی نصف کے مرکزی خیال کا جنس سے گہرا تعلق ہے، لیکن آزادی کے بعد اس نے ایک بھر پور رجحان کی شکل اختیار کر لی ہے۔ یہ سوچنا غلط نہیں ہے کہ بیدی کو ہندوستانی اساطیر و روایات کے ساتھ شروع ہی سے جو دھنسی رہی ہوگی، وہ آزادی کے بعد کئی گنا بڑھ گئی ہے۔ انھیں ہندوستانی ذہن کے تصور جنس کا بھی گہرا احساس رہا ہوگا۔ یہ سامنے کی بات ہے کہ قدیم ہندوستان کا تصور جنس سانی تصور جنس سے یا جدید مغربی تصور جنس سے بالکل مختلف چیز ہے۔ یہ بہت ہی آزادانہ، کھلا ڈالا اور بھرپور ہے، روح کی لطافت سے شاداب اور خون کی حدت سے مقرر تھراتا ہوا۔ سانی تصور کی سمت گیری جو مجازی لگاؤ کو شجر ممنوعہ قرار دیتی ہے، یہاں نام کو بھی نہیں۔ بے شک جسمانی لذت اور جو اس

کی سرشاری اس کا نقطہ آغاز ہے لیکن یہ کیفیت اس ہوسناکی اور سفلہ پن کی طرف نہیں لے جاتی جو مغربی مزاج سے مخصوص ہے۔ جسمانی حسن کے آزادانہ اور بیباک اظہار کی وجہ سے یہاں عریانیت کے وہ معنی ہی نہیں جن سے ہمارے موجودہ ذہن آشنا ہیں۔ شو شکتی اور وشنومت کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ یہ ہندوستان میں اساطیر کی دو اہم ترین روایتیں ہیں، اور دونوں میں جنس کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ شو شکتی کے سلسلے میں یونی اور لنگم کی پرستش کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ کرشن کی راس لیلہ کا مرکز و محور بھی جنس ہے۔ ان دونوں میں فرق صرف اتنا ہے کہ شو شکتی کے تصور میں دراوڑی ذہن کی کھر درری ارضیت کا پہلو نمایاں ہے اور کرشن کی راس لیلہ یاسیتا اور رام کے تعلقات میں آریائی ذہن کی آسمانی لطافت کا پہلو نمایاں ہے۔ ان اساطیری نقورات کے علاوہ بیدی کے سامنے ہندوستانی فنون لطیفہ کی روایتیں بھی رہی ہیں۔ ہندوستانی مصوری، سنگ تراشی اور موسیقی میں جنس کا عمل دخل دنیا کی کسی بھی تہذیب سے کہیں زیادہ ہے۔ یہاں راگ راگنیاں بھی سیناؤں کے پیکر میں ڈھل کر سامنے آتی ہیں۔ کھجور اہویا کونارک کی سنگ تراشی ہو یا اجنتا ایلورا، باگھ اور ایرادتی کی مجسمہ سازی یا نقاشی، ہر جگہ جنس کا اظہار آزادانہ اور بھرپور طریقے پر ہوا ہے۔ اس میں لذت کا پہلو یقیناً ہے لیکن اس عظیم مسرت کے روپ میں جو انسان کو فطرت کا سب سے اہم عطیہ ہے۔ دراصل سارا معاملہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا ہے۔ ہندوستانی روایت میں جنس کے جسمانی پہلو کو اس کے روحانی پہلو سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جاتا۔ یا پھر یوں کہا جاسکتا ہے کہ جنس کے جسمانی پہلو کی کچھ اس طرح سے تطہیر اور تقدیس کر دی گئی ہے کہ عریانیت عریانیت نہیں رہی۔ بیدی کے ہاں جنس کے ذکر کو اگر اس پس منظر میں دیکھا جائے تو اس کی معنویت ہی بدل جاتی ہے۔

”یہ دنیا کتنی پیاری جگہ ہے جہاں کے لوگ خدا نے بنائے اور پھر فرشتوں سے کہا کہ ان کو سجدہ کرو۔ آخر ایک دن ایک رات عظیم ”وہ“ سامنے بیٹھی ہے، ویدوں کے منتر اور شاستروں کے ارتھ جس کی طرف کبھی واضح اور کبھی مبہم اشارے کرتے ہیں۔“

”بیاہ شادی کے گیت جس کے لیے مرتعش اور بھٹوں میں جس کے لیے اینٹیں پختی ہیں... اور سبھاؤں میں شور جس کے لیے بڑھتا ہی جاتا ہے، جسے اس کے بچوں کی ماں ہونا ہے، اس لیے وہ اس دھرتی کی طرح ڈرتی سمٹتی ہے

جس میں کسان آتا ہے، ہل کا ندھے پر ڈالے، جس کا تیز اور تکیا پھل ابھی اسی کسی لوہار نے تیز آچ والی بھٹی میں ڈھالا ہے۔۔۔ سر پر پگڑی باندھے، کھنی سجا وہ راجا جنک معلوم ہونے لگتا ہے جو دھرتی کو الٹائے گا تو نہ جانے کب سے اس میں دبی ہوئی مشکی پھوٹ جائے گی، اور اس میں سے بڑے ہی ممبر بڑے ہی ایشیا، بڑے ہی پیار والی جنک دلاری سیتا پیدا ہوگی جس کے لیے اس کا عظیم ”وہ“ آتا ہے، ایک ہاتھ میں مقدس کتاب، دوسرے میں شراب لیے۔۔۔ تارخ کے دھندلے ادوار میں وہ ان گنت گویوں سے کھیلا ہے، ان کے ساتھ بے شمار راسیں رچائی ہیں اور اس کی آنکھوں میں ڈر ہے، اور محبت اور ہیبت۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس بار کی تروتازہ حسین و جمیل دوشیرہ کے بدن پر قبضہ جمائے گا، بار بار اپنائے گا، بے ہوش ہو ہو جائے گا۔ اور وہ نہیں جانتا وہ محض ایک تنکا ہے، زندگی کے بحرِ زخار میں صرف ایک بہانہ ہے تخلیق کے اس لامتناہی عمل کو ایک بار چھیڑ دینے کا، ایک بار حرکت میں لے آنے کا، اور پھر بھول جانے کا۔۔۔ (لمبی لڑکی)

”موہن نے ہمیشہ عورت کو مایا کے روپ میں دیکھا تھا۔ وہ باہر سے اور اندر سے اور معلوم ہوتی تھی۔ اچھا اور برا، گناہ اور ثواب کبھی خوبصورت کبھی بدصورت طریقے سے آپس میں گھلے ملتے ہوتے تھے۔ پھر جو عورت کپڑوں میں بھری پری دکھائی دیتی وہ دہلی نکلتی اور دہلی دکھائی دینے والی بھری پری۔۔۔ اسے ہی تو مایا کہتے ہیں یا ایلا۔ مثلاً ایسی تندرست عورت جسے دیکھتے ہی گردے میں درد ہونے لگے، اس سے ڈرنا بے کار بات ہے اور ہڈیوں کے ڈھانچے سے الجھنے پہ اتنا بھی نفع نہیں ہوتا تھا جتنا کسی مزدور کو بیسیر لکڑیاں کاٹنے سے۔ مایا جس کے بارے میں کہیں یہ ہاتھ نہ آئے گی وہی گردن دیا کے گی، اور مایا کیا ہوتی ہے“ (ڈٹرمینس سے پرے)

یہ لے شہوانی حدود کو بھی چھو سکتی ہے لیکن کتنا سرت سا گرا، ہوا پیدیش، شکا سپ سٹی، اور پرائیڈ کے سیکڑوں ہزاروں قصے کہانیوں میں شہوانیت کا وہ کون سا پہلو ہے جو بیان نہیں ہوا۔ ان میں عورت کی فطرت اور جسمانی مسرت کے سر بستہ رازوں کو کھولنے کی مسلسل

کوشش ملتی ہے۔ ہندوستان کے کلاسیکی ادبی سراپے میں جو مخصوص بے باکی پائی جاتی ہے، وہ چٹارے کے لیے یا محض اکسانے کے لیے نہیں، اس کا تعلق جسمانی مسرت کی باخبری سے ہے۔ بیدی کے ہاں جنس کا ذکر زیادہ تر اس لحاظ سے آتا ہے جہاں معاملہ فطرت کے دل کی دھڑکنوں کو سننے، جسمانی کیف و سرور کے عظیم معے کو سمجھنے، عورت اور مرد کے تعلقات کی بھول بھلیوں کے بھید کو جاننے اور کائنات میں اتصالِ باہمی کی پراسرار ریت کی گرہیں کھولنے کا ہو، وہاں جنس کے مختلف پہلوؤں کا ذکر ناگزیر ہے۔

(۴)

اب چند الفاظ بیدی کے اسلوب اور نئے افسانہ کی زبان کے بارے میں۔ نئے افسانہ میں براہِ راست اندازِ بیان سے بچنے اور زبان کو تکنیکی سطح پر استعمال کرنے کا رجحان عام ہوتا جا رہا ہے۔ مجموعی طور پر اس رجحان کو رمزیہ اندازِ بیان (OBLIQUE EXPRESSION) کا رجحان کہا جاسکتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر ان تینوں اسلوبیاتی روایتوں سے انحراف کرتا ہے جس کا ذکر میں نے مضمون کے شروع میں کیا تھا۔ یعنی پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ ان تینوں روایتوں کو مجموعی طور پر براہِ راست اندازِ بیان (DIRECT EXPRESSION) کی روایت کہا جاسکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پرانے افسانہ نگاروں کے ہاں رمزیہ اندازِ بیان کی مثالیں مل جائیں گی۔ مثلاً احمد علی کا موت سے پہلے یا کرشن چندر کا غالیچہ۔ لیکن ایسی مثالیں خال خال ہی ہیں جبکہ نئے افسانے میں رمزیہ اور تمثیلی اندازِ بیان نے غالب رجحان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ آزادی کے بعد جن افسانہ نگاروں نے براہِ راست اندازِ بیان سے رمزیہ اندازِ بیان کی طرف سفر کیا ہے، ان میں دو نام نہایت اہم ہیں: قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ اردو میں پہلی اساطیری کہانیاں بیدی نے لکھیں۔ بیدی کے ہاں اساطیر سے مدد لینے کا رجحان ”گرہن“ سے شروع ہوتا ہے جو سنہ ۴۲ یا اس سے پہلے شائع ہو چکی تھی جبکہ انتظار حسین ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اس طرف متوجہ ہوئے۔ ان کے مجموعے ”کمنکری“ میں کوئی اساطیری انداز کی کہانی نہیں۔ البتہ سب سے پہلے حکایت اور داستان کے تمثیلی اسلوب کی بازیافت انتظار حسین نے کی۔ انتظار حسین کے اسلوب کو داستانی تمثیلی اسلوب کی توسیع کہہ سکتے ہیں جبکہ بیدی کا اندازِ بیان اساطیری ہے۔

جدید افسانہ نگاروں میں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جنہوں نے براہ راست اندازِ بیان کے افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی بعض افسانوں میں رمزیہ اندازِ بیان کو استعمال کیا۔ میری مراد رام لال کے افسانے ”آنگن“ جو گندرپال کے ”بازیافت“ اقبال مجید کے ”پیٹ کا کچوا“ سے ہے۔ ان سے کچھ ہٹ کر اردو افسانہ میں اس وقت کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں بھی آرائشِ لفظی، رنگین بیانی، مرصع کاری اور تشبیہ سازی کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ میں نے اس سے پہلے جہاں تشبیہ اور استعارے کے فرق سے بحث کی تھی، اس کی وضاحت کر دی تھی کہ زبان کے تعمیلی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں تشبیہ کم تر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے لیکن اول تو اس کی منوی فضا محدود ہوتی ہے، اور استعارے کی لامحدود دوسرے یہ کہ تشبیہ مشبہ کے ساتھ آتی ہے اور اکثر و بیشتر اس کے ساتھ وجہِ شبہ اور حرفِ تشبیہ کا دم پھلا بھی لگا ہوا ہوتا ہے، جس سے نہ صرف طوالت اور لفاظی پیدا ہوتی ہے بلکہ اشاریت بھی بوجہ ہوتی ہے۔ اردو افسانہ میں تشبیہ سے مزین نثر دراصل کرشن چندر کے اسلوب کی توسیع ہے۔ کرشن چندر کے ہاں پھر بھی ایک لطافت، نرمی اور توانائی ہے جبکہ ان لوگوں کے ہاں تشبیہ اور تکرار کی بھرمار سے نثر بے حد کثیف اور گاڑھی ہو گئی ہے اور افسوس اس بات کا ہے کہ ایسی گاڑھی نثر لکھنے والے سمجھتے ہیں کہ وہ زبان و ادب کی خدمت کر رہے ہیں اور دافسانے پر احسان فرما رہے ہیں۔ ایسے لوگوں میں اپنے گناہ بخشوائے ہوئے وہ افسانہ نگار بھی شامل ہیں جنہیں افسانوی زبان کا سرے سے شعور ہی نہیں۔ لمبے لمبے جملے، رنگین اور نادر تشبیہیں، منظر نگاری کی بھرمار، تفصیل ہی تفصیل، جزئیات ہی جزئیات، الفاظ ہی الفاظ، ایسے افسانوں کو پڑھتے ہوئے سرپیٹ لینے کو جی چاہتا ہے۔ ادب بے شک الفاظ کا فن ہے لیکن الفاظ کو سلیقے سے برتنے کا، نہ کہ ان کا ڈھیر لگانے اور انہیں بے مصرف استعمال کرنے کا۔ زبان کے ایسے کرم فراؤ کو اردو افسانہ کبھی معاف نہ کرے گا۔

ان کے مقابلے پر وہ افسانہ نگار بھی جو سرے سے براہ راست اندازِ بیان کے قائل ہی نہیں اور موجودہ دور میں افسانے کے لیے صرف رمزیہ علامتی یا تمثیلی اندازِ بیان ہی کو موزوں سمجھتے ہیں۔ میری مراد دیویندر استر، بلراج میسرا، سریندر پرکاش، انور سجاد، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، بلراج کوئل اور کمار پاشی جیسے افسانہ نگاروں سے ہے۔ یہ اردو افسانہ کی بلوغت

کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ اب واضح معنی کے بجائے پوشیدہ معنی کی اہمیت تسلیم کر لی گئی ہے۔ یہ بھی ملے ہے کہ جیسے جیسے افسانہ ترقی کرتا جائے گا رمزیہ اندازِ بیان کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ اب افسانے کی زبان شاعری کی زبان سے قریب آگئی ہے، لیکن یہاں شاعری کی زبان سے کرشن چندر اور ان کی صف کے افسانہ نگاروں کی رومانی نثر مراد نہیں جو طرحدار تو ہے مہتر دار نہیں۔ جدید افسانے میں شاعری کی زبان سے وہ زبان مراد ہے جو شاعرانہ وسائل سے کام لیتی ہے یعنی کنایہ، استعارہ، علامت، تمثیل، اشاریت اور رمزیت سے۔ نیز اساطیر، قدیم رسوم و عقائد اور لوک روایات سے مدد لے کر نئے نئے معنوی تلامزموں کی دریافت کرتی ہے۔

آخر میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئے افسانہ نگار جب براہِ راست اندازِ بیان کی پرانی اسلوبیاتی روایت کو رد کر چکے ہیں تو رمزیہ اندازِ بیان کی نئی روایت کی بنیاد کس اردو پر رکھی جائے گی؟ پریم چند کی زبان تو ارتقائی سفر میں پیچھے رہ گئی ہے۔ کرشن چندر کی زبان کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ ان دونوں کے بعد منٹو رہ جاتے ہیں یا پھر بیدی۔ بیدی کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب آشنا مفرد ہے کہ اس کی پیروی نہ کسی سے ہوئی ہے نہ ہو سکتی ہے۔ اس لیے نہیں کہ اس کی بنیاد استعارہ یا اساطیر پر ہے کیونکہ یہ بات تو ان میں اور اکثر جدید افسانہ نگاروں میں وجہ اشتراک ہے، بلکہ اس لیے کہ بیدی کی زبان اردو کے بنیادی دھارے (MAINSTREAM) سے قدرے ہٹی ہوئی ہے۔ اس طرح لے دے کے نقطہ منٹو رہ جاتے ہیں اور اس میں شک نہیں کہ منٹو کی زبان بنیادی اردو سے قریب ہونے کی وجہ سے سب سے زیادہ قابلِ قبول ہے۔ یہاں زبان اور اسلوب کے فرق پر نظر رکھنا ضروری ہے اسلوب کی دو پرتیں ہوتی ہیں۔ پہلی اظہار کی پرت (LEVEL OF EXPRESSION) اور دوسری معنیاتی پرت (LEVEL OF DISCOURSE)۔ جہاں تک رمزیہ اندازِ بیان کی پہلی پرت کا تعلق ہے یعنی اظہار کا تو لامحالہ منٹو کی زبان بنیاد کا کام دے گی۔ لیکن معنیاتی پرت تو لفظ کے پوشیدہ معنی پر زور دینے، استعارہ، کنایہ، علامت اور اساطیر سے مدد لینے اور زبان کے زیادہ سے زیادہ تخلیقی استعمال سے تیار ہوگی۔ اس سلسلے میں منٹو سے زیادہ مدد نہیں ملے گی، ”الّا“ ”پھندے“ کے، کیونکہ ان کا عام اسلوب تو بہر حال براہِ راست اندازِ بیان کی ذیل میں آتا ہے۔ البتہ معنیاتی مہتر داری، استعاراتی گہرائی اور اساطیری روایتوں کے لامحدود خزانوں سے استفادے کی بیدی کی دکھائی ہوئی راہ ہمیشہ روشن رہے گی۔

فضیل جعفری

عصمت چغتائی کا فن

عصمت چغتائی اور ان کے ہم عصر دوسرے بڑے افسانہ نگاروں یعنی بیدی، کرشن، منٹو کے افسانوی ادب کا تجزیہ کرتے ہوئے محمد حسن عسکری نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جس زمانے میں ان لوگوں نے لکھنا شروع کیا، ”ان دنوں ہر نوجوان کے لیے بغاوت یا کم سے کم بیزاری لازمی ہو گئی تھی، اس کی نفرت یا اس کی محبت کے مرکز معین تھے، اب وہ اپنا کام صرف لکھنا نہیں سمجھتا تھا بلکہ چند چیزوں کے خلاف اور دوسری چند چیزوں کے حق میں لکھنا خیال کرتا تھا، ہر لکھنے والے نے اپنی محبت اور نفرت کے لیے چند چیزیں چن لی تھیں، بہت حد تک اس انتخاب نے انھیں ایک خاص ذریعہ اظہار بھی دے دیا تھا، اور اسی تعلق نے ان کے افسانوں میں ایک ہم آہنگی، وحدت اور انفرادیت پیدا کر دی تھی اور یہ کہ ۱۹۳۶ء کے قریب والے دور میں ایسا ہونا ناگزیر تھا“

اگر ہم ”فسادی“ اور ”گیندا“ جیسے افسانوں سے لے کر ”گلدان“ تک کا مطالعہ کریں تو یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ عصمت بنیادی طور پر سماجی منسلکات یعنی SOCIAL CONCERNS کی افسانہ نگار ہیں۔ دولت کی غلط تقسیم اور اس کے مضر اثرات، تقسیم سے پہلے کے بھرے پڑے مشترکہ خاندانوں کی چہل پہل اور قصباتی زندگی کے بیشتر ثقافتی پہلوؤں کی عکاسی، تقسیم کے بعد ابھرنے والی شہری زندگی اور ان میں پایا جانے والا تصنع نیز اقدار کا پروژن، امارت اور غربت کے بیچ ایسی خلیج جو ہماری حس انصاف کو ہی نہیں بلکہ جمالیاتی احساس کو بھی زخمی کر دے، ناکردہ گناہوں کی سماجی سزائیں، عورت کا مرد کی ملکیت تصور کیا جانا، بند سماج میں موجود جنسی دباؤ اور بسا اوقات اس کی غیر فطری نکاسی، بہتر تعلیم کی کمی، ذاتی سطح پر مفادات کا گھنا جنگل اور معاشرے میں موجود رکاوٹیں وغیرہ

عصمت کے افسانوں کے عمومی موضوعات ہیں جنہیں وہ اپنی افسانوی تکنیک کے ذریعے خصوصیت عطا کرتی ہیں۔ تکنیک سے میری مراد ہے ماحول کی تصویر کشی، بیانیہ میں موجود نقطہ نظر، الفاظ، محاوروں، امیجز کا انتخاب اور ان کا استعمال، جلوہ کی ساخت، کردار نگاری اور دوسرے بھی عناصر جو افسانہ نگار کی حقیقی دنیا اور افسانوی دنیا میں ایک تخلیقی رشتہ پیدا کرتے ہیں، ایک ایسا رشتہ جس پر افسانے کے معنی کا انحصار ہوتا ہے۔

فکشن کے ایک جدید نقاد ROBERT SCHOLES کا خیال ہے کہ کسی ادبی تخلیق کو مکمل طور پر سمجھنے کے لیے عصری اور لسانی سہائوں پر دھیان رکھنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اپنے نظریہ حقیقت کو اُس زمانے کی حقیقتوں سے بھی دوچار کریں، جس زمانے میں متعلقہ فن پارے کی تخلیق ہوئی ہے اس طرح جدید قاری کے عمومی نقطہ نظر میں تاریخی علمیت یعنی HISTORICAL SCHOLARSHIP کے لیے بھی جگہ نکل آتی ہے یعنی بات اب اس ماحول تک پہنچ جاتی ہے جس سے عصمت کا تعلق رہا ہے اور جس کی عکاسی انہوں نے اپنے افسانوں میں کی ہے۔

عصمت نے جس زمانے میں افسانہ نگاری شروع کی اس زمانے میں عام طور پر شریف گھرانوں سے متعلق لڑکیوں کا افسانہ لکھنا یا شاعری کرنا بجائے خود 'آوارگی' کے مترادف تھا، یہ سچ ہے کہ عصمت سے پہلے بیگم یلدرم اور کچھ دوسری خواتین افسانے لکھ چکی تھیں، لیکن ان کے افسانے زیادہ تر اصلاحی اور تبلیغی ہوتے تھے نیز ان میں حقیقت پر عینیت کو ترجیح دی جاتی تھی۔ عصمت نے اپنے افسانوں میں جو ماحول پیش کیا ہے وہ وہی ہے جو ان کا اپنا ماحول رہا ہے اور جس کی حقیقی عکاسی کے لیے وہ مشہور ہیں یعنی ایسا متوسط یا غریب متوسط مشترکہ خاندان جہاں عموماً دولت، علمیت یا افراد خاندان کی غیر معمولی صلاحیتوں کی فراوانی کے بجائے گھریلو محبتوں اور عداوتوں، معاشی بد حالی، بے ضرر گالیوں، جائز اور ناجائز بچوں کی فراوانی پائی جاتی ہے۔ گھر بردادیوں، ناینوں، ماؤں، خالاول وغیرہ کی حکومت ہوتی ہے خادم اور خادمائیں یا تو گھر کے ضروری فرنیچر کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں یا پھر اس لیے کہ ان خادموں اور خادماؤں کی جوان ہوتی ہوئی لڑکیاں اپنے ہم عمر صاحب زادگان کی جوانی کے ابال کے لیے اسٹور روم کا کام کر سکیں۔ عصمت کے افسانوں کی عورت بیوی سے زیادہ ماں، بھابھی، اور پڑوسن کا کردار ادا کرنے میں فخر محسوس کرتی ہے۔ محمد حسن عسکری کے

بیان کی روشنی میں عصمت کے کرداروں اور ان سے متعلق واقعات کے سلسلے میں فن کار کی واضح نفرت اور محبت یایوں کہیے کہ واضح جانب داری کا قدم قدم پر سامنا کرنا پڑتا ہے۔ کبھی کبھی یہ جانب داری پہلے سے طے شدہ فارمولے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی، ان کے افسانوں میں غیر تعلیم یافتہ یا کم پڑھے لکھے، جسمانی صحت اور FIGURE کو برقرار رکھنے سے یکسر بے نیاز، ہر قسم کے جمالیاتی احساس سے عاری، کردار اپنی چھوٹی موٹی جنسی بدعنوانیوں کے باوجود معصوم، نیک اور پاکباز ہوتے ہیں۔ برخلاف اس کے زیادہ ذہین، زیادہ خوبصورت، زیادہ پڑھے لکھے اور زیادہ اسمارٹ لوگ بطور اصول یا تو اوباش ہوتے ہیں یا پھر دھیرے دھیرے بن جاتے ہیں۔

اپنے افسانے ”بہو بیٹیاں“ میں اپنی دو بھابیوں کا تعارف کرانے کے بعد افسانے کی خاتون راوی تیسری بھابی کا تعارف یوں کراتی ہے۔

”یہ تعلیم یافتہ کہلاتی ہے، اسے ایک کامیاب بیوی بننے کی مکمل تعلیم ملی ہے، وہ ستار بجا سکتی ہے، پیٹنگ کر سکتی ہے، ٹینس کھیلنے، موٹر چلانے اور گھوڑے کی سواری میں مشاق ہے۔۔۔ دونوں میاں بیوی ایک ہی فرم کے بنے ہوئے ہیں، ان کے مزاج پسند اور ناپسند یکساں، دونوں ایک ہی کلب کے ممبر ہیں، دونوں ایک ہی سوسائٹی کے چہیتے فرد، شاید اس اقتباس سے آپ کو یہ اندازہ ہو کہ عصمت ایک آبدیل شادی شدہ جوڑے کی تصویر کشی کر رہی ہیں۔

لیکن نہیں، یہ جوڑا جس طبقے سے تعلق رکھتا ہے اسے تو غالباً خدا نے اخلاقی جرائم کے ارتکاب کے لیے ہی پیدا کیا ہے۔ چنانچہ جو نتیجہ نکلتا ہے اُس سلسلے میں بھی مندرجہ ذیل پیرا گراف ملاحظہ ہو:

”میاں کا ایک دوسرے اعلیٰ افسر کی بیوی سے مشہور و معروف قسم کا عشق چل رہا ہے اور بیوی اُس کے ایک ہم عصر سے مانوس ہے، جس کی بیوی اپنے سہیلی کے میاں سے اٹکی ہوئی ہے، یہ سہیلی ایک سارجنٹ کے دائم الفت میں گرفتار ہے، جس کی اپنی بیوی ایک بو جھل سے سیٹھ کے پاس رہتی ہے، جس کی پرانی چیپک رو بیوی میجر سے الجھی ہوئی ہے۔“

پورے سلسلے میں ایسا لگتا ہے کہ خدا نے اس پورے طبقے کی تخلیق ہی اخلاقی جرائم اور خصوصاً EXTRA MARITAL رشتے بنانے کے لیے کی ہے۔ عصمت پر جو فحاشی کے

الزامات عموماً لگائے جاتے تھے، ان پر جل کر ایک بار عصمت نے یوں جواب دیا تھا، ایک ANECDOTE ”یا اللہ یہ فحش نگاری کیا ہوتی ہے، ہماری ایک خالہ تھیں، جو کمسن لڑکیوں کو ہر وقت ڈھنگ سے دوپٹہ اوڑھنے کی تلقین کیا کرتی تھیں ذرا سادہ دوپٹہ ڈھلکا اور ان کی آنکھوں میں خون اترتا، سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ وہ اس خاص حصہ جسم سے کیوں جلنی تھیں معلوم ہوا کہ محترمہ چونکہ نہایت مرجھائی ہوئی کھٹائی کی شکل کی تھیں، لڑکیوں کے جسم کو دیکھ کر کوئلہ ہو جاتی تھیں۔“ اب جن حضرات کو خود عصمت کی طرح حرکت و سکناات کا نفسیاتی جواز معلوم کرنے کا شوق ہو، انھیں سماج کے کچھ مخصوص لوگوں کی طرف اس رائے کے پیچھے موجود نفسیاتی COMPLEX تک پہنچنے میں آسانی ہوگی۔ ادبی تنقید کی سطح پر عصمت کے اس رائے کو نظریاتی درازدستی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، عصمت خود اخلاقی سطح پر کڑی روایاتی نظریات رکھنے والوں کی طرف سے لعن طعن کا شکار ہوتی رہی ہیں، ان کے بعض افسانوں کے تعلق سے خصوصاً اور ان کی عام افسانوی فضا کے تعلق سے عموماً بہت سارے لوگوں نے فحاشی، عریانی اور ذہنی پرورڈن کے الزامات لگائے ہیں۔

ایک نقاد نے اپنے ایک حالیہ مضمون میں عصمت کے جنسی تجربات کو خام بتایا ہے شاید یہ تنقید عصمت کی نظر سے نہیں گزری ورنہ وہ فوراً جواباً لکھ بھیجتیں کہ قبلہ آپ کے مشورے کے بغیر ان تجربات میں بختگی کیسے آسکتی ہے۔

اپنے افسانوی مجموعے ”ایک بات“ کے دیباچے میں عصمت نے ایک شاعر کا حوالہ دیا ہے جنھوں نے یہ سوال اٹھایا کہ یہ جو ادیب فحش نگاری کرتے ہیں، تو کیا ان کی بہنیں نہیں ہیں۔ بقول عصمت ”ان حضرات سے دست بستہ عرض ہے کہ قبلہ اگر ماں بہن نہ ہوتیں تو مشاہدہ کہاں ہوتا؟“ عصمت نے بار بار اس پر اصرار کیا ہے کہ ان کے بیشتر افسانے ان کے اپنے مشاہدات و تجربات پر مبنی ہوتے ہیں، اور یہ کہ ان کے افسانوں کو واقعات کی مصوری نہیں بلکہ فوٹو گرافی سمجھا جائے۔ ایک تو عصمت کا اپنے افسانوں کے واقعاتی پہلو پر یہ اصرار اور پھر بیانیہ میں انکا نقطہ نظر۔ انھوں نے افسانوں میں واقعات کو زیادہ تر صیغہ واحد متکلم حاضر کے ذریعہ بیان کیا ہے جیسا کہ JOHN E. TILFORD Jr. نے اپنے نقطہ نظر پر اپنے مبسوط مقالے میں لکھا ہے کہ صیغہ واحد متکلم حاضر والا نقطہ نظر افسانے میں خودنوشت کا تاثر اور عنصر پیدا کر دیتا ہے اور بظاہر ناقابل یقین باتیں بھی قاری کے لیے قابل یقین

بن جاتی ہیں۔ عصمت کے نسبتاً زیادہ جرأت آمیز اور REVEALING افسانوں میں صیغے واحد حاضر والے نقطہ نظر کا نتیجہ یہ نکلا کہ مخالفین تو الگ رہے، مولانا صلاح الدین احمد اور نقو اور آل احمد سرور کے علاوہ وہ بیشتر نقاد بھی جو عصمت کے افسانوں کے موضوعات پر زور مدافعت کر رہے تھے، انھوں نے بھی عصمت کی شخصیت کو مکمل طور پر ان کے افسانوں سے جوڑ دیا مثال کے طور پر اسی زمانے میں مجنوں گورکھ پوری سے ایک طرف تو یہ لکھ کر عصمت کی مدافعت و حمایت کی کہ ”پردے کے پیچھے اور لحاف، یا گیندا اور خدمت گار کی بے درد افسیاتی واقعیت کو ہمارے غلط معاشرتی معروضات، اور ہمارے ریاکارانہ اخلاقی معیار اس لیے گوارا نہیں کر سکتے کہ وہ ابھی اپنا نقطہ نظر قائم رکھ کر ہماری ترقی کو روک کے رکھنا چاہتے ہیں۔“ لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ جب مجنوں صاحب کو یہ پتہ چلا کہ عصمت کو ایک اسکول میں ملازمت مل گئی ہے تو ان کا جو رد عمل ہوا وہ انھیں کی زبانی سنئے ”میں نے جب یہ سنا کہ عصمت ایک اسکول میں پڑھانے لگی ہیں، تو میرا دل دھڑکنے لگا، نہ صرف عصمت کے لیے بلکہ ان لڑکیوں کے لیے بھی جن کو وہ پڑھا رہی ہوں گی، جس شخص کے اندر اتنی افسیاتی گرہیں ہوں جو جذباتی جبر و تشدد اور قلبی اور ذہنی حالات و موانع میں اس طرح مبتلا ہوا اس کے لیے علمی کا پیشہ سرسامی حد تک خطرناک ہوگا۔“

یہ تنقیدی رویہ دراصل افسانہ نگار کو اس کے یہاں موجود افسانوی افسانے سے سو فی صدی شناخت کرنے کا نتیجہ ہے۔ باوجود اس کے کہ عصمت اپنے کرداروں سے بے حد محبت کرتی ہیں، باوجود اس کے کہ وہ خود کبھی کبھی کردار بن کر بولنے لگتی ہیں، اور باوجود اس کے کہ وہ کبھی کبھی کردار کی فطرت کے خلاف اس کی گردن پکڑ کر بعض کام کرنے پر اور بعض کام نہ کرنے پر مجبور کر دیتی ہیں، ان کے بیشتر افسانوں میں فن اور فن کار کے بیچ فنی فاصلہ موجود رہتا ہے! یہ سچ ہے کہ انھوں نے عورتوں کی جنسی گھٹن اور جنسی بد عنوانیوں پر قلم اٹھایا ہے اور ان چیزوں نے ان کے فن کو انفرادیت عطا کی ہے عورتوں سے متعلق انھوں نے بعض افسانوں کی توضیح یوں کی ہے ”عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ مرد ہی بڑی گندی باتیں کرتے ہیں، نہیں عورتیں بھی کرتی ہیں، عورتوں کے پاس زیادہ وقت ہوتا ہے۔“ دوپہر کو محلے بھر کی عورتیں جمع ہو کر بیٹھ جاتی تھیں اور ہم لڑکیوں سے کہا جاتا تھا ”چلو، بھاگو تم لوگ، میں چھپ کے، پلنگ کے نیچے گھس کر کہیں سے ان کی باتیں سن لیا کرتی

تھی، جنس کا موضوع گھٹے ہوئے ماحول اور پردے میں رہنے والی بیویوں کے لیے بہت اہم ہے۔ میری افسانہ نگاری اسی گھٹے ہوئے ماحول کی عکاسی ہے، فوٹو گرافی ہے۔“

اگر یہ بات مان بھی لی جائے تو بھی جس طرح فوٹو گرافر کو تصویر کھینچنے کے بعد اُسے اجاگر کرنے سے بھرپور تاثر دینے کے لیے سو طرح کے ہتھکنڈے استعمال کرنے پڑتے ہیں اسی طرح حقیقت پرستی والے رجحان سے متعلق افسانہ نگار کو بھی بہت کچھ کرنا پڑتا ہے۔ میرے نزدیک عصمت کی افسانوی دنیا کا SPECTRUM تین عناصر سے ترتیب پاتا ہے۔ (۱) حقائق کو قلم بند کرنا (۲) حقیقی دنیا کی عمومی شکلوں یا ان سے متعلق نظریات کو افسانوی

شکل میں پیش کرنا (۳) ایسے واقعات کی مدد سے افسانہ ترتیب دینا جو حقیقت نہ ہوں لیکن حقیقت سے مشابہت رکھتے ہوں۔ ان سب کا بنیادی ذکر جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں ”گھر“ ہوتا ہے۔ اس طرح بظاہر عصمت کی افسانوی دنیا محدود معلوم ہوتی ہے عصمت کی تیز اور کھل ہوئی افسانوی آنکھ نے گھر کے در و دیوار پر چڑھے ہوئے پلاسٹر کو جس طرح کھرچا ہے اور گھر کے مختلف گوشوں کو جس طرح اجاگر اور کبھی کبھی بے نقاب کیا ہے اس پر اگر آپ ایک فاصلے سے نظر ڈالیں تو یہی دنیا خاصی بڑی معلوم ہونے لگتی ہے۔ انھوں نے اپنے ماحول کو غیر مبہم اور بے جھجک انداز میں پیش کیا ہے، ان کے نزدیک گھر یلو، اخلاقی سچائیاں دراصل جمالیاتی سچائیوں کا نعم البدل ہوتی ہیں کیونکہ ان کا عقیدہ ہے زندگی کی دلچسپ ترین پوشیز گھر کی چہار دیواری کے اندر ہی جنم لیتی ہیں۔

”خندی“، ”بچو بچو بچی“، ”پردے کے پیچھے“، ”کیڈل کورٹ“، ”لحاف“ بحث کی گنجائش رکھتے ہوئے پہلی قسم کے ذیل میں رکھے جاسکتے ہیں، اسی طرح ”عشق پر زور نہیں“ ”دو ہاتھ“، ”بے کار“ اور ”گلدان“ کو ہم دوسری کٹیگری اور ”چوتھی کا جوڑا“ ”پنکچر“ ”یار“ ”نفرت“ ”بیمار“ ”خدمت گار“ وغیرہ کو تیسری ذیل میں رکھ سکتے ہیں۔

ان میں سے بعض افسانوں مثلاً ”پردے کے پیچھے“ یا ”لحاف“ وغیرہ پر عریانی اور فحاشی کے الزامات لگائے گئے ہیں؛ پرانے لوگوں کو تو جانے دیجیے، ابھی چند برسوں پہلے بھی ایک مشہور ترقی پسند نقاد نے رسالہ فنون میں عصمت پر لکھتے ہوئے ان کے افسانوی ادب کے ایک حصے پر PORNOGRAPHIC ہونے کا الزام لگایا تھا۔ میں سمجھتا ہوں جن لوگوں نے حقیقی PORNOGRAPHIC ادب کا مطالعہ کیا انھیں عصمت کے افسانے تو بڑا انصوح

یا گائے کی فریاد معلوم ہوں گے۔ PORNOGRAPHY میں انسانی جسم کے اعضاء مخصوص کا نہ صرف EXPOSURE ہوتا ہے بلکہ ان کا GRAPHIC بیان بھی ملتا ہے۔ اسی طرح جنسی فعل کا مفصل اور لذت آمیز بیان ہوتا ہے PORNOGRAPHY لحاف کے اندر کی نہیں باہر کی چیز ہے۔

”پردے کے پیچھے“ تو ایک نہایت ہی معصوم اور بے ضرر قسم کا افسانہ ہے جس میں پردے کے پیچھے بیٹھی ہوئی طالبات پردے سے باہر موجود کچھ طالب علموں کے متعلق اپنی اپنی پسندیا یوں کہیے کہ اپنے تخیلی شوہروں کے بارے میں اظہار رائے کرتی ہیں اور ان کی سہیلیاں ایک دوسرے کے پسندیدہ لڑکوں کے بارے میں چہلیں اور چھیڑ چھاڑ کرتی ہیں، ظاہر ہے کہ یہ محض اوپری چھیڑ چھاڑ ہے، اس افسانے کو جاں نثار آخر کی اسی ماحول میں لکھی گئی نظم کا نثری اور افسانوی COUNTERPART کہا جاسکتا ہے۔

عصمت کا اصل کارنامہ ”چوتھی کا جوڑا“ ”بے کار“ اور ”دو ہاتھ“ جیسے افسانے ہیں جن میں انسانی رشتوں کے بیچ ممکنات و ناممکنات کی ایسی کشمکش سے پیدا ہونے والے المیے کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے باوجود کہ ”چوتھی کا جوڑا“ اور ”بے کار“ کے اختتام پر علی الترتیب راحت کی شادی کہیں اور طے ہو جانے اور اس کے واپس چلے جانے کے بعد مدقوق کبریٰ کی موت اور ”بے کار“ میں شک و محرمی، بے بسی کی انتہائی منزلوں تک پہنچ جانے والے باقرمیاں کی اچانک موت کو کسی حد تک تخیلی جذباتیت کا نتیجہ کہا جاسکتا ہے لیکن اس سے افسانے کے مجموعی تاثر میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جذباتیت پر ڈرامائیت غالب آجاتی ہے۔ مثال کے طور پر ”بے کار“ میں میٹرک پاس ہاجرہ اپنے شوہر باقرمیاں کی ملازمت ختم ہو جانے کے بعد اور ایک ایک کر کے سارے آبائی زیورات بک جانے کے بعد جب افراد خاندان کو ناقول سے بچانے اور کسی نہ کسی طرح زندگی کی جوت بٹائے رکھنے کے لیے ایک اسکول میں عارضی طور پر ملازم ہو جاتی ہے تو ایک طرف تو پڑوس کی عورتیں اسے یوں دیکھتی ہیں جیسے وہ کوئی بازاری عورت ہو، دوسری طرف اسکول کے حکام اس کی معاشی مجبوریوں کا استحصال کرتے ہوئے اس سے زیادہ سے زیادہ کام لیتے ہیں اور میسر کی طرف اس کا شوہر باقرمیاں جس کی ذہنی نشوونما روایتی اخلاقیات کی پروردہ ہوتی ہے اس پر نہ صرف شک کرتا ہے بلکہ شدید غصے کے عالم میں اس پر ہاتھ بھی اٹھا دیتا ہے۔ یہ عنصر دراصل بے بسی کی انتہائی شکل ہے۔

ہاجرہ بھی شدید اعصابی تناؤ کے زیر اثر شدید رد عمل کا اظہار کرتی ہے۔ لیکن یہ بد نصیب اور زندگی و موت کی کشمکش سے دوچار عورت جب رات میں سوتی ہے تو ایسا لگتا ہے کہ ”خدا نے جیسے اس کی سُن لی، ایک سایہ اپنے اوپر جھکا ہوا محسوس ہوا، باقرمیاں اسے سوتا سمجھ کر مڑ کر جانے لگے، ہاجرہ نے ان کی آستین پکڑ لی، سلیم کی طرح باقرمیاں سسکیاں لیتے اس کے بازوؤں میں آگئے، ساری غربت، ساری کثافت، دو پیار کرنے والوں کے آنسوؤں نے دھو ڈالی، کتنے دلبے ہو گئے تھے باقرمیاں، اس کا کلا بھر آیا، اُن کے گالوں میں اتنی نوکیلی ہڈیاں تو کبھی نہ تھیں، جیسے صدیوں کے بعد ان سے ملی ہو — کتنا حسین تھا یہ جسم شادی کی رات —“

اور پھر اچانک یہ سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے۔

باقرمیاں کی والدہ کی آواز ”اٹھ نصیبوں جلی — تیرا ارمان پورا ہو گیا — ہائے ڈائن میرے لال کو کھا گئی۔“ بندوق سے نکلی ہوئی گولی کی طرح ہاجرہ کے سینے کو چھیدتی ہوئی نر جاتی ہے۔ یہ افسانہ روایتی اخلاقیات کے منہ پر ایک زبردست طمانچہ ہے۔ اس سلسلے میں عصمت کے افسانے ”دو ہاتھ“ کا خاص طور پر ذکر کرنا چاہوں گا۔ افسانے کے مرکزی کردار گوری بہترانی کا شوہر رام اوتار ملٹری میں بھرتی ہو کر باہر چلا جاتا ہے، اس درمیان اس کی بیوی گوری کی اٹھلاتی ہوئی جوانی رنگ لاتی ہے۔ رام اوتار کی ماں ڈراتی دھمکاتی ہے، مارتی بیٹتی ہے، لیکن کوئی اثر نہیں ہوتا اور بالآخر ایک لڑکا پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی بچے رام اوتار کے واپس آنے کی خبر آتی ہے، سارے لوگ ایک شدید ذہنی تناؤ محسوس کرتے ہیں کیونکہ سمجھی کو اندازہ ہے کہ رام اوتار پر اس واقعے کا فطری رد عمل کیا ہوگا۔ لیکن رام اوتار پر نظر اہر اس واقعے کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ الٹا وہ بچے سے اپنی محبت اور پدرانہ شفقت کا اظہار کرتا ہے! یہ رویہ بھی سب کو ڈسٹرب کر دیتا ہے۔ بالآخر افسانہ کی راوی خاتون کے والدین کی حیثیت گاؤں کے مکھیا کی سی ہوتی ہے، رام اوتار کو بلا کر واقعے کی بے حد سنجیدہ اور خطرناک نوعیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں، رام اوتار جواب دیتا ہے:

”سرکار بڑا ہو جاوے گا، اپنا کام سمیٹے گا۔“ رام اوتار نے گڑ گڑا کر سمجھایا، ”وہ دو ہاتھ لگائے گا تو اپنا بڑھاپا تیرہ ہو جائے گا۔“ ندامت سے رام اوتار کا سر جھک گیا۔ یہ وہ موڑ ہے جہاں عصمت پوری شدت کے ساتھ افسانوی معنی کی ترسیل کر دیتی ہیں۔ رام اوتار

بے حس نہیں ہے، لیکن شدید غربت اور غیر محفوظ مستقبل اسے بے غیرت بننے اور حالات سے سمجھوتہ کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ یہ افسانہ موضوع کے صد فی صد اختلاف کے باوجود اپنے مجموعی برتاؤ اور کلائمکس کے اعتبار سے پریم چند کے افسانے "کفن" کی یاد دلادیتا ہے، لیکن پریم چند نے کفن میں غریبوں سے اپنی تمام ہمدردی کے باوجود اپنے افسانے کو جس موڑ پر ختم کیا، وہ زبردست فنی بصیرت کی دلیل ہے۔ عصمت اس معاملہ میں جا بجا دھوکا کھا جاتی ہیں۔ اس افسانے میں نظریاتی سطح پر اپنے CONVICTION یا اعتقادات کو بھرپور افسانوی شکل دینے کے باوجود مطمئن نہیں ہوئیں اور بالآخر افسانہ ان سطور پر ختم ہوتا ہے۔

”اور نہ جانے کیوں ایک دم رام اوتار کے ساتھ ابا کا سر بھی جھک گیا، جیسے اُن کے ذہن پر لاکھوں کروڑوں ہاتھ چھا گئے، یہ ہاتھ حرامی ہیں نہ حلالی، یہ تو بس جیتے جاگتے ہاتھ ہیں جو دنیا کے چہرے سے غلاطت دھور ہے ہیں اس کے بڑھاپے کا بوجھ اٹھا رہے ہیں۔“ وغیرہ۔۔۔ یہ اختتام افسانے کی شدت تاثر کو یقیناً بخروج کرتا ہے اور ڈرامائی کشمکش پر جذباتیت غالب آجاتی ہے۔ افسانے کے اختتام اور کہیں کہیں بیچ میں ان کی تقریروں اور تبصروں کے باوجود ان کا افسانوی اسلوب ہمیشہ اپنے خالق سے وفادار رہتا ہے۔ جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے ظاہر ہے کہ سماجی تبدیلیوں کے باعث ایسے موضوعات جو مخصوص قسم کے ماحول یا واقعات یا نفسیاتی رد عمل سے جڑے ہوئے تھے اب بے روح ہو گئے ہیں، لیکن عصمت کا اسلوب موضوع سے الگ ہٹ کر بجائے خود ایک ایسا بے تکلف اور تخلیقی اسلوب ہے جس نے ان کے افسانوی ادب کو بے روح نہیں ہونے دیا اسی اسلوب کی گرفت پورے افسانے پر موت کی طرح مضبوط رہتی ہے ان کے ڈکشن میں، جیسا کہ منٹو نے بہت پہلے لکھا تھا، جو اس نمبر کے مختلف رد عمل کو خصوصی اہمیت ہے، قطع نظر اس کے کہ ان کے ڈکشن کی بے تکلفی جس کے سبھی مداح ہیں وہ دراصل وہ لفظیات (VOCABULARY) ہے جو ان سے مختص ہو گئی ہے۔ مضافاتی اور خاص طور پر گھریلو عورت کے طعنے، تشغی، کوسنے، محاوراتی انداز بیان اور انواع و اقسام کی گالیاں، پھر عورتوں کی زبان میں مختلف طبقوں کی زبان کا اختلاف بھی اجاگر کرتی جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر ”دو ہاتھ“ والی گوری ہترانی نابلتی کھولتی جوانی کے خطرات کو محسوس کر کے جب شاگرد پیش کی عورتیں، اپنا دندلے کر مکھیائیں کے پاس جاتی ہیں تو وہ ان الفاظ میں گوری کی ساس

کی سرزنش کرتی ہیں:

”کیوں ری چڑیل، تو نے بہو قظامہ کو چھوٹ دے رکھی ہے کہ ہماری چھاتی پر کودوں ولے، ارادہ کیا ہے تیرا۔ کیا منہ کالا کرائے گی“ اور بوڑھی مہترانی ان لفظوں میں جواب دیتی ہے: ”کیا کروں بیگم صاحب، حرام کھور کو چار چوٹ کی مار بھی دی سے تو روٹی بھی کھانے کو نادی، پر رانڈ میرے تو بس کی نہیں۔“

اسی طرح جب ”بچھو بچھو پھی“ میں آپ نند اور بھاوج کے مکالمے پڑھیں تو صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ بچھو بچھو پھی کے لب و لہجہ میں مغل فرماؤں کا خون اب تک پھنکار رہا ہے جب کہ بھاوج جن کا تعلق شیخ سلیم چشتی کے خاندان سے ہے، نہایت ہی نرم و نازک الفاظ کا استعمال کرتی ہے۔ بعض مستعمل الفاظ کو نئے معنی پہنا دینا اور اسی طرح سیدھے سادے الفاظ و اصطلاحات استعاری معنی میں استعمال کرنا، ان کے اسلوب کا ایک الٹا ہتھ ہے۔ اسی طرح ان کی حس مزاح، اسلوب کی مدد سے بھی خطرناک سے خطرناک سچویشن کے TENSION کو کم کر دیتی ہے۔ ان سے ایک افسانے سے مندرجہ ذیل اقتباس ان کی خوبیوں کو اجاگر کرتا ہے:

”وہ باب چچا کی دلہن نے گریبان کھول کر لونڈے کا دسترخوان لگا دیا، اللہ کیا بدن تھا، ہم لونڈیاں بالیاں تو شرم کے مارے پانی پانی ہو جایا کرتی تھیں، بچوں کے ناشتے دان تھے کہ مراد آبادی لوٹے۔ بچھلا اسقاط تو اسی لوٹے کے نیچے دب کر جاں بحق ہو گیا، رات کو سوتے میں منہ میں دودھ دیا، نہ جانے کیسے نیند میں کروٹ لی کہ منہ اور ناک پر ڈھائی تین سیر گوشت آپڑا، بے چارے کا دم گھٹ گیا۔“

ان کا افسانہ ”ننھی سی جان“ زبان و بیان پر ان کی زبردست قدرت کا روشن ثبوت ہے۔

کہانی کی شروعات یوں ہوتی ہے:

”تو آیا اب کیا ہوگا“

”اللہ جانے، کیا ہوگا“ مجھے تو صبح سے ڈر لگ رہا ہے ”نرہت نے الجھے ہوئے بال نکال کر کنگھی میں لیٹنا شروع کیے، ذہنی انتشار سے اس کے ہاتھ کمزور ہو کر لرز رہے تھے“ پوری کہانی میں مکالموں کا انداز، لڑکیوں کا سہما ہوا لہجہ، مرکزی کردار رسولن کے

طور طریقے ایسا سماں باندھتے ہیں کہ عصمت کے افسانوں سے واقف کار قاری جائز طور پر ایک ناجائز بچے کے متعلق CURIOUS ہو جاتا ہے لفظ بہ لفظ اور جملہ بہ جملہ رسولین کے ناجائز بچے کے متعلق یقین ہوتا چلا جاتا ہے، یہ بات بالکل آخر میں کھلتی ہے کہ جس چیز کو رسولین نے کسی اور نوکر کی قمیص میں لے کر پائیں باغ میں دفن کر دیا تھا وہ دراصل منارہ مغمی کا چوزہ تھا جسے بطور خاص گھر کے مالک نے کاپنور سے منگایا تھا، میں سمجھتا ہوں کہ تکنیک کے اعتبار سے یہ افسانہ جنسی FORCE کی بہترین مثال ہے۔

عصمت کے افسانوں میں دراصل جنس، علم، لطیفاتی ذوق جیسے عمومی BARRIERS ایسے دروازوں کا کام کرتے ہیں، جن سے گزر کر ان کا افسانوی کردار اور خصوصیات جوان کردار کبھی خارجی دنیا کے بارے میں اور کبھی خود اپنے متعلق لاعلمی کی سرحد سے گزر کر علم کی حدود میں داخل ہوتا ہے۔ علم و آگہی کے اسی ایک لمحے پر پورے افسانے کا دار و مدار ہوتا ہے۔ یہ وہی تکنیک ہے جسے پروفیسر بروکس کے حوالے سے جدید تنقید میں TECHNIQUE OF INITIATION کہتے ہیں۔ کردار خارجی دنیا کے بجائے خود اپنی ذات کو دریافت کرتا ہے اور اس طرح کہ اس دریافت میں وہ سماج میں اپنے کو دوبارہ ADJUST کر سکے۔ عصمت کا افسانہ "گیندا" INITIATION کے پہلے اور "یار" دوسرے پہلو کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے ممکن ہے کہ ہمیں عصمت کے افسانوں میں بھرپور حسی اور فکری سیر نہ ملیں ممکن ہے کہ ان کی بعض کہانیوں کو پڑھتے ہوئے ہمیں محسوس ہو کہ انہوں نے کہانی کو پوری طرح CONCLUSIVE نہیں کیا ہے، ممکن ہے کہ ان کی بعض کہانیوں کے اختتام سے مجموعی طور پر افسانہ محسوس ہو جائے لیکن بیانیہ پر ان کی گرفت بہر حال موت کی طرح مضبوط رہتی ہے اور یہی ان کے افسانوں کی زندگی کا راز ہے۔



محمود ہاشمی

قرۃ العین حیدر : جدید افسانے کا نقطہ آغاز

قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کا آغاز 'اُس عہد میں ہوا، جب بیسویں صدی کی دنیا، کئی ذہنی اور سیاسی انقلابات سے گزر چکی تھی، پرانی بنیادوں پر قائم حقیقیں، لڑکھارہی تھیں تخلیقی ذہن نئے سوالات اور نئی حیثیت سے روشناس ہو رہا تھا۔ ماضی ایک ایسے ویرانے کا لینڈ اسکیپ بن چکا تھا، جس میں سنان ہوئیں اور عہدِ گزشتہ کی عظمتوں کے کھنڈرات موجود تھے۔ حال، ایک اضطراب تھا، جو نہ ماضی سے کسبِ مسرت کر سکتا تھا، اور نہ مستقبل کے خوش آمدتِ تصورات کا محور بن سکتا تھا۔ عام انسانی معاشرہ، بدلتی ہوئی حقیقتوں سے بے نیاز، اپنے ماحول کی یکسانیت کو برقرار رکھنے کے لیے بے مصرف، اور بے معنی دل بستگی کے کھلوے تلاش کرنے میں مصروف تھا۔

دو عظیم جنگوں، ملکی اور بین الاقوامی سیاست نے انسانی زندگی کی تمام بنیادیں متاثر کر دی تھیں۔ انسان کا انفرادی وجود، ریزہ ریزہ ہو کر عدم کے اس افق سے قریب ہوتا جا رہا تھا، جہاں موت کا ساٹھا تھا۔ یا زندگی سے متعلق انتہائی اضطراب زدہ سوالات۔

قرۃ العین حیدر نے، اپنے افسانوں کو ان سوالات کا محور بنایا، اور اس تخلیقی رویے کی تشکیل کی، جو حقائق کے اثبات کی بجائے باطنی صداقتوں کی جستجو کا سرچشمہ ہے۔ نئے سوالات اور نیا تخلیقی رویہ، اظہار کی نئی جہتوں کا باعث بنا۔ وہ اسالیب وجود میں آئے، جو جدید افسانے کی سب سے پہلی شناخت کہے جاسکتے ہیں۔

قرۃ العین کے دو ابتدائی انسانی مجموعوں کے باوجود یہ سوال کئی بار پوچھا گیا کہ اردو میں فلشن کو حقائق کے یک رخ منطقی بیان کی بجائے ایک داخلی تخلیقی تجربہ میں منتقل کرنے کی کوششوں کا آغاز کب ہوا؟ اس سلسلے میں اکثر و بیشتر نمٹو کے افسانے "پھندے" کا حوالہ دیا جاتا رہا ہے۔

”پھند نے“ مٹو کے آخری زمانے کی تخلیق ہے۔ اس افسانے کے سلسلے میں ایک عمدہ کتاب کوئی ادبی نظریہ سازی نہ ہو سکی۔ لیکن افتخار جالب نے اپنے ایک نثر باقی اور نثر پائی مجموعوں میں ”پھند نے“ کو نئی لسانی تشکیل کا نمونہ قرار دیا۔ اُس وقت تک افتخار جالب ہمارے DANDY ناقدوں میں تھے۔ انھوں نے یہ نقطہ نظر پیش کیا کہ ادب پارے میں نہ اور عظیم موضوعات صرف اسی صورت میں نمایاں ہو سکتے ہیں جبکہ نئی بنائی زبان کو شکست دے جاوے کیونکہ نئی بنائی زبان نو عین میں برقرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لیے استعمال کرنا ہلاکت کے بطن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔ افتخار جالب کا یہ نظریہ ”غرب کی نئی لسانی تنقید سے مستعار تھا۔ اس مکتب فکر کا نقطہ نظر یہ ہے کہ الفاظ کو اشیا کی دنیا سے نکال کر نفس نامہ کی اشیا کے فرائض سپرد کر دینے سے ادب پارہ بنایا نہیں جاسکتا۔ جدید تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ الفاظ کو اشیا کا درجہ دیا جائے۔ افتخار جالب کا لہجہ تھا ”پھند نے“ اردو کا وہ پہلا افسانہ ہے جس میں مٹو نے تمام تر فن کارانہ دسترس کے طفیل الفاظ کو اشیا میں منتقل کر دیا ہے۔

مٹو کی سفاکانہ تخلیقی سرشت کا جدید افسانے کی آزاد روی سے بہت کچھ متعلق ہے۔ لیکن ”پھند نے“ مٹو کے نمائندہ افسانوں اور مٹو کے ”قرۃ العین“ اسلوب کی نمائندگی نہیں کرتا۔ اس لیے مٹو کے صرف ایک افسانے ”پھند نے“ کو جدید افسانے کا نقطہ آغاز قرار دینے میں تاثر کیا جاسکتا ہے۔ مٹو بہت بڑا افسانہ نگار ہے اور نئی لسانی تنقید ہمارے زمانے کا فیشن ہے۔ یہ دونوں عناصر ہیں اسی طرح محبوب کہہ سکتے ہیں جس طرح قرۃ العین حیدر کے ناول جن کا ردیدہ اور جلال، ہمیں اس فن کار کے اُن افسانوں کی جانب متوجہ نہیں ہونے دیتا جو پہلے مجموعہ ”ستاروں سے آگے“ اور ”خیشے کے گھر“ میں شامل ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ الفاظ اور اشیا کے درمیان ایک علامتی وحدت کو تخلیق کرنے کا رویہ قرۃ العین حیدر نے بہت پہلے اختیار کیا اُن کے پہلے مجموعہ ”ستاروں سے آگے“ میں ایک افسانہ ”رقص شرر“ شامل ہے جس میں الفاظ اور اشیا کے درمیان کی ثنویت کو محکم کرنے کا لسانی تجربہ موجود ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اس مجموعہ کو ہم جدید افسانے کا نقطہ آغاز تصور کر سکتے ہیں۔ اس مجموعہ کے افسانے اردو میں پہلی بار اُس ریاضیاتی یا Cartesian منطق کو توڑتے ہیں جو واقعات اور کرداروں کو خط مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی تھی اور جس کا مقصد

بیانیہ طرز کا احوال تھا۔ ان افسانوں میں نثر کے تخلیقی استعمال کے ابتدائی نقوش نمایاں ہوئے ہیں اور ایسے کردار تخلیق کیے گئے ہیں جو اپنی شخصیت کے جھوٹے سے دنیا پر نظر ڈالتے ہیں۔ اور ان اشیاء کو ذہن اور تخلیق کا منظر نامہ بنا لیتے ہیں جن میں الفاظ اور اشیاء کے درمیان کوئی فاصلہ یا خلا موجود نہیں ہے۔ الفاظ اور اشیاء ایسے استعارے ہیں جن کے مناظر کی خاموشی میں باطنی احساس کی آواز موجود ہے۔ مثلاً اس مجموعہ کا ایک افسانہ جس کا عنوان ہے — ”یہاں کارواں ٹھہرا تھا“ اس طرح شروع ہوتا ہے — :

”اس سنان، اکیلی روش پر، نرگس کی پتیوں کا سایہ جھلک گیا — بیکراں رات کی خاموشی میں پھوٹے پھوٹے خداؤں کی سرگوشیاں منڈلا رہی تھیں — پیانو آہستہ آہستہ بجاتا رہا۔ اور اُسے ایسا لگا، جیسے ساری کائنات ایک ذرے کے برابر بھی نہیں ہے اور اس وسیع خلا میں صرف اُس کا خیال، اُس کی یاد، اُس کا تصور لرزاں ہے۔ اور اس وقت اُس نے محسوس کیا کہ رات مرغزاروں کی ہوا اور اس کی یاد ایک بار جمع ہو گئے تھے۔ لیکن اُسی وقت دھندلے ستاروں کی مدھم چمچیں آسمان پر گونج اٹھیں، اور ان تینوں ساتھیوں کو منتشر کرتی ہوئی پہاڑیوں کی دوسری طرف جا کر ڈوب گئیں۔ اور وہ خیالوں کے دھندلکے میں سے کہتا سنائی دیا — لیڈی ویرجینیکا — بُش۔ چاند سُن لے گا، پھول جاگ اٹھیں گے اپنے ساز اور روال زکرو، نیندوں کی بستی کے راستوں پر سے خوابوں کا، پھولوں کا، گیتوں کا کارواں آہستہ آہستہ گزر رہا ہے۔“

افسانوی منظر نامے اور داخلی احساس کی یہ کینائی، بظاہر ایک رومانی اسلوب کی حامل نظر آتی ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ افسانہ انتہائی غیر رومانی مفہوم رکھتا ہے، اس افسانے کے کردار، ازالہ سحر، یاد اہموں کی شکست کے کرب سے دوچار ہیں۔ افسانہ نگار نے اس کرب کے اظہار کے لیے افسانے میں استعاراتی فصاحت تخلیق کیا ہے، مثلاً

”زندگی مہیوب ہے — بیہوش ناک، خوفناک، اور اتنا ہی ہوئی زندگی اپنے آپ سے اتنا گنتی ہے۔ زندگی کبھی باقاعدہ آنے والی اور دور سے نظر آکر پھر کھو جانے والی فردوس کے لیے رونے رونے ٹھک چکی ہے۔“

ایک اور اقتباس :

”وقت کسی پرانے دیوتا کا پرانا خواب بن کر اپنی جگہ پر ٹھہر گیا ہے۔ وہاں صرف رات کی چیخیں تھیں۔ اور خوابیدہ کائنات کی سکیاں اور چاندنی کی ٹٹہریں آگ۔“

اس افسانے کا اختتامی حصہ ’رومانی طرز کے ابتدائی منظر نامے کو اور بھی زیادہ بڑھاتے ہیں۔ کیونکہ افسانے کے کرداروں میں ’خود قرۃ العین حیدر کا اپنا کردار بھی شامل نظر آتا ہے‘ اور افسانہ سوانحی قلبِ مابیت کے عمل سے گزر کر ’واہموں کی شکست کے متنوع گواہ اور زیادہ‘ وثر اور حقیقی سطح پر لے آتا ہے۔ اس اختتامی حصہ کا ایک حوالہ :

”اور میں نے تصویروں کے کینوس تہہ کر کے افسانے جو لکھنے شروع کیے تو سب گھر والوں کا ہنستے ہنستے بڑا حال ہو گیا۔ افوہ اذرا سوچو تو سہی! بی بی لکھتے بار کی دنیا میں افسانہ نگار مشہور ہیں۔ اور کھانے کی میز پر اس قدر شور مچتا ہے۔ بیچاری سب سے لڑتی کہ بھائی قسم خدائی میں اتنے اچھے افسانے لکھتی ہوں، ابھی یہ دیکھیے، ادب لطیف اور ساقی کے ایڈیٹروں کے خط آتے ہیں کہ کائنات کے لیے مضمون بھیجیے، اور وہ قہقہہ پڑتا کہ رونا آجاتا۔ ایک روز میں نے بے حد خوش ہو کر چائے کے وقت سب کو یہ خبر سنائی کہ میں ہمارا مجموعہ شائع کر رہا ہے کسی کو یقین ہی نہ آئے۔ بھائی جان کے ایک دوست نے انہماکی بے حد کی سے فرمایا کہ کتاب کے ساتھ ساتھ ایک شے بھی بھیجیے تاکہ پڑھنے والوں کی سمجھ میں آجائے کہ آپ نے کیا لکھا ہے۔“

اس ایک ہی افسانے میں دو مختلف اسالیب موجود ہیں، افسانہ اختتام پر پہنچ کر ایک بار پھر رومانی منظر نامے میں گم ہو جاتا ہے۔ اور پڑھنے والے کی داخلی اور خارجی اختلاطوں کی اُس یگانگت کا مفہوم آشکار ہوتا ہے، جس میں کردار اور منظر نامہ اور سماجی ماحول سب ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں، اور جو افسانے کے اختتام پر افسانے کے ابتدائی افسانہ نگار اور منظر نامے کو استعاراتی کلید بتا دیتے ہیں۔

”ستاروں سے آگے“ جدید افسانے کے طرز و اسلوب کی نشاندہی نوٹ کر لیتا ہے۔

لیکن اس افسانوی مجموعہ کی کائنات بہت محدود ہے، مضمون ان کی داخلی و خارجی اور خواب اس مجموعہ کے افسانوں کی کم شدہ، لیکن مرغوب اور محبوب مشابہت ہیں۔ یہ کم شدہ کی بھی خود

اپنی سرشت میں ایک خواہناک احساس ہے۔ اس احساس کے باعث، ان افسانوں میں، سرت کی تلاش اور خوف و تیر کا جذبہ مسلسل موجود رہتا ہے جو اکتا دینے والی یکسانیت کو جنم دیتا ہے۔ بیشتر کردار ایسے نوجوان ہیں جو فلٹریشن سے اکتا کر حقائق کی جانب متوجہ ہونا چاہتے ہیں یا تنہائی کے شدید احساس سے خود کو مضحمل بنا لیتے ہیں۔ گویا یہ مجموعہ جدید فکشن کا عنفوانی استعارہ ہے۔ اس کے بعد ”شیئس کے گھر“ کے افسانے ہیں — جس میں بلوغت ہے تصادم ہے تاریخ اور ریجنیٹ HISTORICITY اور عہد نوع کی انتہائی تولید اور پیچیدہ دنیا ہے۔ جلا وطنی اور ہجرتوں کا احوال ہے — انسانی رشتوں کے انہدام کا مرثیہ ہے — بیسویں صدی میں زوال آدم اور گم شدہ جنتوں کا دکھ سہتے ہوئے مرد اور عورتیں ہیں، ایک نئی زمین ہے جس پر گزشتہ تہذیب کی کٹی ہوئی فصل کا ویرانہ ہے۔ ایک نیا آسمان ہے، جو ماضی کی دنیا پر روشنی بچھا کر رکھنے والے آفتاب و مابتاب سے محروم ہے — اس وژن کی تلاش ہے جو عرفان ذات کے لیے ضروری ہے۔

”شیئس کے گھر“ میں شامل بیشتر افسانے، طبعی اور مابعد الطبعی تصورات کے آئینہ خانے ہیں: جن میں الفاظ، استعارے، علامتیں اور کردار زندگی کے لمحات اور ابدی سوالات سے نبرد آزما نظر آتے ہیں۔ افسانہ نگار کا انسانی رویہ، بیان یا وضاحت کا نہیں بلکہ حاضراتی سحر کاری کا ہے یا EVOKE کرنے والا یہ رویہ ہر افسانے کو شاعری، مصوری اور موسیقی کے اظہار کے مماثل بنا دیتا ہے۔

مجموعہ کا پہلا افسانہ مصوری کے ایک ایسے کینوس کی مثال پیش کرتا ہے جس کے رنگوں میں نیچر کی وہ کائنات ہے، جو کبھی مذہب اور مابعد الطبعیات کی قیادت میں ”اعلیٰ ترین نیکی“ تصور کی جاتی تھی۔

نیچر کی تصویر کشی سے اس افسانے کا آغاز ہوتا ہے جس کا عنوان ہے — جب طوفان گزر چکا:

”تو کبوتر آسمان سے نیچے اتر اور اس کی چونچ میں زیتون کی ایک سبز ڈالی تھی“ اور اس ڈالی کو دیکھ کر وہ سب زمین کی اس وادی میں پہنچے اور خداوند خدا کی بزرگی کا نشان قائم کرنے کے لیے آس پاس کی پہاڑیوں کے نیلے، بھورے پتھر جمع کر کے انھوں نے ایک عبادت گاہ بنائی اور اس میں وہ آسمانوں کے بادشاہ کی حمد

کرنے لگے جس نے انھیں طوفان سے بچایا اور تب خداوند اسرائیل کے مندا
کا جلال زیادہ ہوا اور کائنات نور سے معمور ہو گئی اور وادی میں رنگ برنگے پھول
کھل گئے اور خانقاہ کے چاروں طرف انگور کی بلیں اور زیتون اور انجیر لے
درخت اُگ آئے ۔

کبوتر جس کی چونچ میں زیتون کی سبز ڈالی ہے اور نیلے بھورے پتھروں سے تعمیر کی جانے والی
عبادت گاہ انگور کی بلیں زیتون اور انجیر کے درخت — یہ تمام IMAGES میں 'جن سے
افسانے کا ایک انتہائی بامعنی اور تملاز ماتی کینوس تخلیق ہوتا ہے پھر افسانے میں ازابلا اور ارجیل
دو کردار نمایاں ہوتے ہیں جن کا وجود پورے کینوس کو ایک زندہ اور متحرک لینڈ اسکیپ میں
تبدیل کر دیتا ہے — ازابلا اور ارجیل دو راہبات ہیں۔ مابعد الطبعی علامتوں کے عکس میں
زندگی کا مفہوم تلاش کرتی ہوتی — ازابلا کے لیے زندگی اور موت کا درمیانی لینڈ اسکیپ
صرف خانقاہ اور خداوند خدا کے وجود کا درمیانی فاصلہ ہے۔ ارجیل اس لینڈ اسکیپ سے نکل کر
انسانی رشتوں کے درمیان زندگی کا مفہوم تلاش کرنا چاہتی ہے۔ دونوں کردار "نامعلوم"
کے لیے حریصانہ تلاش و محسوس میں مصروف ہیں — اس افسانے میں جس رات کا تذکرہ ہے
وہ ایک رمز ہے جو زندگی کے محسوس سے عاری انسان کو میٹھی نیند سلاتا ہے اور مستحس
خوابوں کے جہانوں کی سیر کراتا ہے۔ اور یہی رات جو رمز ہے زندگی کے اضطراب اور
ذائقہ کی جستجو کرنے والوں کو جگاتی ہے۔ دونوں کرداروں کے لیے رات اپنا انفرادی
مفہوم رکھتی ہے۔ ارجیل رمز کے دھندلوں میں زندگی کو بہت جلد تلاش کر لیتی ہے —
اور ازابلا اپنی ذات سے ایک طویل کشمکش کے بعد ایک رات زندگی کی پہلی جسمانی صارت کا
ذائقہ محسوس کرتی ہے :

"اور یک لخت اُس نے محسوس کیا، نیندوں کی بستی کی ساری شمعیں ماندھ گئی تھیں
میں اور پھر خواب گاہ کے خوبصورت نیلے ایرائی قالین پر سے اُسے بازوؤں کی
مضبوط گرفت میں اوپر اٹھالیا گیا — اور درپے سے باہر چاندنی رات کی ہوائیں
چلنا بند ہو گئیں اور فضا میں گرمی بڑھ گئی ۔"

افسانے کا نقطہ خروج ازابلا کے لیے اپنے وجود کی بازیافت ہی ہے اور اس نیچے کی شکست
بھی جسے ایک زمانے میں اعلیٰ ترین نیکی تصور کیا جاتا تھا۔

”شیثے کے گھر“ جس قدر افسانے شامل ہیں، اُن کا بنیادی تخیل، شعری تخیل کا ہم قدر ہے۔ یہ افسانے ان مفاہیم کا انکشاف کرتے ہیں، جن کے وجود کا ہمیں گمان بھی نہیں ہوتا یعنی یہ افسانے ایسے FAMILIAR افسانوں سے مختلف ہیں، جو جانی پہچانی اشیاء اور واردات کو بیان کرتے ہیں۔

اس مجموعہ کے دیگر تین افسانوں کا تذکرہ ضروری ہے۔ یہ ہیں۔

(۱) برف باری سے پہلے

(۲) کیکیٹس لینڈ

اور (۳) جلا وطن۔

”برف باری سے پہلے“ کی داستان تقسیم کے فوراً بعد، کوئٹہ، پاکستان، پہنچنے والے بولی ممتاز کی داستان ہے۔ افسانے کا آغاز اس کمرے کے منظر نامے سے ہوتا ہے، جہاں بولی ممتاز موجود ہے :

”آج رات تو یقیناً برف پڑے گی۔ صاحب خانہ نے کہا۔ سب آتش دان کے اوپر قریب ہو کر بیٹھ گئے۔ آتش دان پر رکھی ہوئی گھڑی اپنی متوازن یکسانیت کے ساتھ ٹپک ٹپک کرتی رہی۔ بلیاں کُشنوں میں منہ دیے اور نگہ رہی تھیں، اور کبھی کبھی کسی آواز پر کان کھڑے کر کے کھانے کے کمرے کے دروازے کی طرف ایک آنکھ تھوڑی سی کھول کر دیکھ لیتی تھیں۔ صاحب خانہ کی دونوں لڑکیاں منگ میں مشغول تھیں۔ گھر کے سارے بچے، کمرے کے ایک کونے میں پڑانے اخبارات اور رسالوں کے ڈھیر پر چڑھے کمر میں مصروف تھے۔“

دھیمے سُر وں میں بجنے والی اداس موسیقی جیسے تاثر کو پیش کرنے والا یہ ”منظر نامہ“ بولی ممتاز کے باطنی احساس کا علامہ ہے۔ اور ”برف باری“ کا تذکرہ وہ تلامذہ خیال ہے جو بولی ممتاز کو سرگوشیوں کی فضا سے نکال کر اچانک لکھنؤ کی یاد سے وابستہ کر دیتا ہے، جہاں عین اسی وقت لکھنؤ ریڈیو سے کوئٹہ موسمی کی رپورٹ سنائی تھی۔

بولی ممتاز کی اس کیفیت کو ماضی اور یادوں کی جانب مراجعت نہیں کہا جاسکتا۔ بلکہ حال کے لمحوں میں ماضی کے وژن کی ثنویت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ یہ وژن ایک مابعد الطبعی تجربہ ہے۔

یعنی کہ افسانوں میں ”منظر نامہ“ کی اہمیت کرداروں سے بھی زیادہ ہے بلکہ میرے نزدیک تو یہ منظر نامے ایسے کینوس ہیں جن کی حیثیت کسی کردار سے زیادہ ہے۔ ایسے فن کار جن کے لیے تخلیق ایک داخلی تجربہ کی حیثیت رکھتی ہو۔ اُن کا فن ”اشیا اور انسان“ یا ”ظہری کائنات“ اور داخلی حسیّت کے درمیان ایک ہم آہنگی کو تشکیل دیتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کا تخلیقی رویہ بھی اسی نوعیت کا ہے، فلاں بصر کی طرح وہ بھی کہہ سکتی ہیں کہ بولی ممتاز میں ”خود ہوں“ اور افسانے کی تمام فضا، میرے داخلی احساس کی فضا ہے۔

”برف باری سے پہلے“ کے ابتدائی منظر نامے کا جو اقتباس اوپر مذکور ہے۔ اُسے آسانی کے ساتھ فن کار کے احساس کا داخلی PERSONA کہا جاسکتا ہے کہ مابعد الطبعی فکر اسی نہج پر اپنا اظہار کرتی ہے۔ مثال کے طور پر سارتر اور راب گریئے کے افسانوی منظر نامے اس کی وضاحت کر سکتے ہیں۔ سارتر کے ناول ”نوسیا“ (NAUSIA) کے کردار ”روکنتوٹین (ROQUENTIN) کو خود سارتر کے اپنے کردار سے تمبیہ کیا جاتا ہے۔ سارتر اپنی تحریروں میں مابعد الطبعی فکر سے وابستہ رہتا ہے ”نوسیا“ میں ایک ایسے ہی ”منظر نامے“ کو تخلیق کیا گیا ہے جو قرۃ العین حیدر کے مذکورہ بالا منظر نامے سے مماثلت رکھتا ہے۔

”ایک لمحہ رک کر میں نے اپنے حواس کو جمع کیا۔ اور کمرے میں داخل ہوا دریچے کے پاس ایک محافظ سوراہا تھا۔ کھڑکیوں سے اندر آتی ہوئی زرد پشمرہ روشنی۔ کمرے کی دیواروں پر آویزاں تصویروں کو داغ دار بنا رہی تھی۔ اس عظیم تنکونے کمرے کی کسی چیز میں زندگی کا تحریک نہ تھا۔ صرف ایک بی تھی جس میں زندگی نے انگڑائی لی، اور وہ میرے کمرے میں پیچھے پر نفوس زدہ ہو کر بھاگ نکلی۔ لیکن میں محسوس کر رہا تھا کہ ڈیڑھ سو لگا ہیں اس ویران اور بے جان اور تنہا کمرے میں میری جانب نگراں ہیں۔“

یہ سارتر کا منظر نامہ تھا جس میں بے جان اشیا بھی جہاں کردار ان کے سامنے آتی ہیں۔ اب راب گریئے کے ”منظر نامہ“ پر غور کیجیے۔ جو اپنی تخلیق میں اشیا اور داخلی احساس کے زبان کسی ہم آہنگی کو ضروری نہیں سمجھتا۔ یہ راب گریئے کے ناول LABYRINTH کی ایک پوئشن کا منظر نامہ ہے :

”اب ایک دروازہ چوکور کمرے میں کھتا ہے اس میں ایک بستر لگا ہوا ہے۔“

ایک تکیونی میز ہے۔ اس کی سطح سنگ مرمر کی ہے۔ میز پر سرخ و سفید رنگ کے چار خانے کا آئیل کلا تھ بچھا ہوا ہے۔ مرکزی دیوار کے وسطی حصہ میں نیچے کی جانب آتش دان ہے۔ جس میں سرد راکھ موجود ہے۔ آتش دان کے دائیں جانب ایک دروازہ ہے جو عقبی کمرے کی جانب کھلتا ہے۔

قرۃ العین حیدر اور سارتر کے افسانوی منظر ناموں کا اپنا تخلیقی رویہ ہے، جبکہ راب گریئے جسے مابعد الطبیعیات سے دلچسپی نہیں، محض اشیاء کی جیومیٹری کے بیان کو کافی سمجھتا ہے۔ یہ دو مختلف تخلیقی رویے ہیں، لیکن داخلی احساس کی منظر کشی، ان موضوعات میں ضروری معلوم ہوتی ہے جو شیشے کے گھر کے افسانوں کا محور ہیں۔ جو ایک ہی جست میں، داخلی خود کلامی بن کر بوبی ممتاز پر ماضی اور حال کی بے رنگ ہم آہنگی منکشف کرتا ہے۔

”آخر کار وہ خوبصورت وژن دکھلائی پڑتا ہے۔ ارے تم کدھر نکل آئے۔“
زندگی کی طرف واپس جاؤ۔ انقلاب اور موت کی تندر و آندھیوں کے سامنے ’زرد‘
کمزور پتوں کی طرح بھاگتے ہوئے انسان! ہماری طرف واپس لوٹو۔ اس وژن کی طرف۔“

بوبی ممتاز کی خود کلامی میں یہ کوئینی کی آواز ہے۔ یا پھر خود اس کا اپنا وژن جو ماضی اور حال کی پرچھائیوں کو جوڑ کر ایک نئے لمحہ کو تخلیق کر رہا ہے۔

در اصل بوبی، وقت کے اس لمحہ کا اسیر ہے جس کے ایک جانب تنہائی اور اجنبیت ہے اور دوسری جانب ماضی میں میسر آنے والی رفاقتوں اور محبوبیت کے نعم البدل کی جستجو۔ اس لمحہ کے دونوں اُفق بے معنویت کی تفسیر ہیں، حقیقت صرف یہ ہے کہ جلا وطنی اور ہجرت بوبی ممتاز کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اور اس حقیقت کو ذہنی اور جذباتی طور پر قبول نہ کر سکنے کے باعث وہ زندگی کی تمام تر بے معنویت میں سے اپنے ”وژن“ کے سر طے کو بچانے کی سر د جنگ میں مصروف ہے۔ کیونکہ وژن کا خاتمہ، وجود کا خاتمہ ہے۔

بوبی ممتاز کی خود کلامی، اپنے وجود اور اپنے وژن کی تلاش میں، ہجرت سے پہلے کی زندگی سے ہم کلام ہوتی ہے۔ لیکن ظاہری مسرتوں، رفاقتوں اور آسودہ حالیوں کا یہ عہد بھی اُسے، زندگی اور موت کے درمیان کسی ابدیت، کسی وجود اور کسی مفہوم کی تلاش کا عہد معلوم ہوتا ہے۔ اس عہد کے کچھ مناظر اس افسانے میں ایسے سوالات کی صورت میں وجود میں جن کا تعلق

زندگی کے اسرار اور مفاہیم سے ہے: مثلاً

کائنات اتنی بشارت ہے — یہ معصوم سپید پھول، بلوریں جھرنے، انوار سے،
مقدس، برفیلے پہاڑ — اُس بُری لڑکی نشاط نے اس سے کہا تھا — دیکھو، کھلا
نیلا آسمان، اونچے درخت، قرمزی بادل، ہمارے چاروں طرف، چیز اتنی عظیم
ہے، اتنی بلند ہے، اتنی فراخ دل ہے — ایسے میں کیا تم زندگی سے مایوس
ہو سکتے ہو۔

اور اس وقت اُن سب کے دل میں ایک سا تھا ایک عجیب خیال آیا دنیا
جو کچھ ہم چاہتے ہیں، ہمیں کبھی نہیں دیتی، ہم احمقوں کی طرح منہ لٹھوٹے سامنے
مستقبل کے اندھیرے کی طرف دیکھتے رہتے ہیں اور آخر کار ایک روز اس اندھیرے
میں سے موت نکل کر آتی ہے اور ہمیں ہڑپ کر لیتی ہے اور سارے نظام کائنات
پر ہماری غیر موجودگی سے کوئی فرق نہیں پڑتا !

بولی نے محسوس کیا — میں بھی — یعنی یہ انسان — بولی ممتاز —
جو اس وقت "وائلڈ روز" کے درجے میں لٹھا ہے، ان چنگھاڑتے ہوئے عمامے
کا ایک اس قدر بے بس اور کمزور حصہ ہے، روح کا لرب و لعل کی تڑپ،
دل کی بے چینی، عناد کی اس قیامت زدہ لگن، گرج میں کھلنے والی ایسی ایک
بے آواز سی دھڑکن بن گئی ہے۔ یہ پہاڑ، یہ طوفانی نائے، یہ اونچے، بے پروا
درخت، ان سب پر میرے وجود کے بولنے یا نہ بولنے کا کوئی اثر نہیں پڑتا !

بولی ممتاز کے یہ سوالات ہیں، جو کائنات کی وسعتوں میں انسانی وجود کا مفہوم تلاش کر رہے
ہیں۔ اور یہ وضاحت بھی کر رہے ہیں کہ عناد اور مظاہر کی بے کراہی میں، انسانی زندگی، مستقبل کی
جانب نگراں رہتی ہے۔ لیکن خالص طبعی زندگی باطنی رشتوں کے بغیر اپنے وجود کو قائم نہیں رکھ
سکتی، خارجی زندگی کی طرف ہر ایک جست ایک حرکت ہے جو زندگی کو بے بس و بے حسیت
کے ویرانوں میں پہنچا دیتی ہے۔ زمین، آسمان اور انسانی وجود کے درمیان ایک داخلی
شناسائی اور ہم آہنگی ضروری ہے کسی نہ کسی صاحب خانہ کی حکیم منظر ہے اور اپنی بیٹی کے
یہ مستقبل کی غیر یقینی روشنی کے حصول کی خاطر کسی ممتاز انسان کو اپکار رہی ہے :

"ممتاز صاحب !

اُس نے چونک کر پیچھے مڑ کر دیکھا، اُس کے میزبان کی بیگم صاحبہ برآمدے کی سیڑھیوں پر ہاتھ میں ناشتہ دان تھامے کھڑی تھیں۔

ممتاز صاحب — واہ، آپ بھی خوب ہیں۔ ہم اتنا آپ کو روکتے رہے — اور آپ بغیر کھانا کھائے ہی بھاگ آئے۔ آج تو میری سعیدہ نے خود سویاں پکائی ہیں بڑا شوق ہے اسے کھانا پکانے کا۔ اُس کے ابا برج کھیلنے کلب آرہے تھے، میں نے سوچا، سو یوں کی ایک پلیٹ اُن کے ہاتھ بھیج دوں — پھر میں خود ہی چلی آئی۔

یہ اقتباس افسانے کا اختتام بھی ہے، اور بوبی ممتاز کی ازلی گم شدگی کا استعارہ بھی، کیکیٹس لینڈ، "شیشے کے گھر" کا سب سے اہم افسانہ ہے۔ جدید اردو افسانے کی تاریخ میں اس افسانے کو وہی اہمیت دی جاسکتی ہے، جو جدید انگریزی شاعری میں ایلپیٹ کی ویسٹ لینڈ کو حاصل ہے۔

ویسٹ لینڈ، پہلی جنگ عظیم کے بعد کی ذہنی ویرانی اور انتشار کی علامت ہے، اور کیکیٹس لینڈ تقسیم کے بعد کا وہ تہذیبی خرابہ جس میں اقدار اور انسانی رشتوں کے زوال، زمین سے بے تعلقی، جلاوطنی اور اضطراب کے کچے ہوئے شعلوں سے دھواں اٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

یہ شخص ایک اتفاق ہے کہ ویسٹ لینڈ اور کیکیٹس لینڈ کے تقسیم میں ایک مماثلت موجود ہے — ویسٹ لینڈ پانچ حصوں پر مشتمل ہے، اور کیکیٹس لینڈ بھی پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔

ویسٹ لینڈ کا پہلا حصہ (THE BURIAL OF THE DEAD) موسم بہار کی آمد اور خزاں کے خاتمے سے شروع ہوتا ہے۔ کیکیٹس لینڈ کا آغاز بھی، موسم بہار کی آمد کے ایسے ہی منظر نامے سے ہوا ہے :

"اب خزاں بھی واپس جا رہی ہے، اور سفیدے کے جنگل پر ہریالی اتر رہی ہے، اور جھیل کے پرولے کنارے تک پھیل آئے ہیں۔ اور جب سبز بانس کا جھنڈ پانی کی سطح پر جھک کر ہوا میں ڈولتا ہے، تو چپکے سے رونے کو جی چاہتا ہے، سفیدے کا چھوٹا سا جنگل اس طرح چپ چاپ کھڑا ہے، اور ایسی کی خانقاہ بھی اسی طرح خاموش اپنی جگہ پر موجود ہے، اور کبھی کبھی کوئی راہ گیر پتوں کو روندتا، سفیدے کے جھنڈ سے گزر جاتا ہے۔"

قرۃ العین حیدر کا یہ افسانہ، جدید عہد کی زندگی کے اُس افتراق اور انتشار کا اظہار ہے جس میں زندگی، موت، شخصیت اور وجود سب اپنے اپنے تضادات سے متصادم ہیں، اس افسانے کے کردار، وہ انسان ہیں، جو کبھی اپنی دنیا، اپنی تاریخ اور اپنی تہذیب کا محور تھے۔ ان بنیادوں سے بچھڑ کر ان کرداروں کا وجود، لامحدود فضاؤں میں بکھر جاتا ہے۔ ہر ایک کردار منقسم ہے، اور خود کو عدم کے محور سے قریب ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ ان کرداروں کے افسانے کی کائنات، واہموں اور خوابیدہ پکیروں کی، سنسان اور خاموش کائنات ہے۔ افسانے کے تمام کردار، خود کلامی کے ذریعہ اپنی تلاش میں مصروف ہیں، اور اُس تہذیبی اساس سے وابستہ ہونے کے لیے بیقرار ہیں۔ جس کا عدم وجود، زندگی کو کسے بے معنی بنا دیتا ہے۔

جدید عہد کی زندگی نے ان کرداروں سے "گھر" کی اُس علامت کو چھین لیا ہے جس سے اپنے وجود کا اعتماد میسر آتا ہے۔ ان کرداروں میں پیلو سید، طلعت جمیل اور عطیہ وہ نسائی کردار ہیں، جو ناموں کے اختلاف کے باوجود ایک ہی علامت کی جستجو میں مصروف ہیں اور یہ کردار ایک VISIONARY کردار ہیں، کیسلی بن اسی علامت کو پینٹ کرنا چاہتے ہیں۔ "میری کیسلی، کیا تم اس تاریکی کی تصویر بناؤ گی؟"

"یہ اسی کا گھر ہے۔ اسی گھر میں وہ برسوں سے رہتی آئی ہے۔ اس زمین پر وہ سب صدیوں سے جیتے اور مرتے رہے ہیں۔ یہ گھر یہ باغ، یہ دریا، یہ ٹھیلے، یہ پار، یہ نظر تک پہیلے ہوئے کھیت اور چراگاہیں اور ایک بار اس بار، وہ ان سب چیزوں کو چھوڑ کر چلے گئے۔ وہ بہت دور چلے گئے، اور ابھی ان ملکوں کی خاموش اپناہٹ ان کی چپ چاپ پکار سننے کے لیے واپس نہ آئیں گے۔"

اس افسانے کے کرداروں نے ماضی میں اجتماعی زندگی کے اُس درخشاں عہد کو جیا ہے جس میں دونسلوں کے درمیان اختلاف کو موجود سمجھا جاتا تھا، یہ اختلافات خوشی نہیں، تخلیقی تھا۔ یہ اختلاف نئے تجربات اور نئی زندگی کے خوابوں اور حیاؤں کی تلاش کے لیے محرک بن جاتا تھا۔ چنانچہ کیکیٹس لینڈ کی طلعت جمیل اور چلی اسٹریٹ میں۔ یہاں ان ملاش میں نکلتے ہیں۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دنیا میں ان کرداروں نے اُس عہد کو بھی دیکھا، جب جنگ کا پرندہ کائنات کی بکراں تاریکی کے اوپر مستح کی موسم نے ان کو کسی میں آہستہ آہستہ پرواز کر رہا تھا۔ اور مشرق وسطیٰ، افریقہ اور ایشیا کی زبانوں پر اپنے دو کا اتفاق

چاہنے والوں کو مضحکہ خیز مسرتوں کے ساتھ قتل کیا جا رہا تھا۔

کیکٹس لینڈ میں یہ مختلف حوالے اور عمارتیں وقت کی اساس کو بیان کرتے ہیں۔ ان

واقعات میں ۱۹۴۲ء بھی ہے، ۱۹۴۵ء بھی اور پھر ۱۹۴۷ء بھی —

”جب وہ اپنے گھر اپنے کھنڈر، اپنے کھیت چھوڑ کر لڑکھڑاتے ہوئے دوسری طرف چلے گئے۔ اپنے کھیت چھوڑ کر جہاں وہ سنہرے اناج کے ساتھ بھوکے بولتے جوتے اور کاٹتے تھے۔“

یہ اقتباس ایک زمانی حوالہ ہے جس میں صرف تقسیم کی طرف اشارہ نہیں ہے، بلکہ افسانے کے کرداروں کا قلب مابیت بھی ہے جس میں وہ افراد کی بجائے انسانوں کی ایک جماعت میں تبدیل ہو گئے ہیں اور اپنے عہد کی تاریخ کا حصہ بن گئے ہیں۔

یہ تاریخ ایک تخلیقی عمل سے گزرتی ہوئی افسانے کے تناظر میں ایک بار پھر افراد میں دھل جاتی ہے۔ افراد جو اس افسانے کے کردار ہیں جن میں نیکی اشرف بھی ہے، جو نئی تاریخی حیثیت میں اپنے وجود کو تلاش کرنے کے لیے خود کلامی کے ذریعہ اپنا اظہار کرتا ہے اور تاریخ کی حیثیت خاموشی کی زبان بن کر اس سے مخاطب ہوتی ہے :

”یہ میں جو میں ہوں خاموشیوں کی دیوی نے آہستہ سے کہا — تم جس راستے پر چلو گے بالآخر مجھ تک پہنچو گے — جس راگ کو سنو گے اس میں میری آواز ہوگی جس خوشبو کو محسوس کرو گے اس میں میری مہک پاؤ گے — پھولوں لے جو رنگ دکھو گے ان میں میری جھلک موجود ہوگی — میں سستی ہوں، میں ایشودھ اہوں — میں تمھارے وجود کا سایہ ہوں۔ سایہ جو کبھی خدا نہیں ہو سکتا جو ہمیشہ آگے آگے چلتا ہے، لیکن مل نہیں سکتا اور مستقبل کی صدیوں کے اندھیرے میں کھو جاتا ہے۔“

نیکی اشرف اور طلعت جمیل اور کیکٹس لینڈ میں اپنے منتشر وجود کو نامیاتی وحدت میں ڈھانے کے خواہش مند دوسرے تمام کردار صرف ہندوستان اور پاکستان کے انسانوں کی جدید زندگی اور جدید تاریخ کے نمائندہ نہیں ہیں بلکہ ان کا تناظر بیسویں صدی کی وہ تمام کائنات ہے جس میں تمام جذباتی، ثقافتی اور روحانی بنیادیں ختم ہو چکی ہیں کیکٹس لینڈ کے نیکی اشرف اور طلعت جمیل اس عہد کی زندگی کے جہنم کا سفر کرتے ہوئے ایک

لمحہ کے افق پر ایک دوسرے سے ملتے ہیں، اور اپنے اپنے سفر کے تجربات کا اظہار ان جہلوں میں کرتے ہیں :

”ہاں، ہم بہت بڑے زمانے میں ملے ہیں، اور اسی کے گھنٹے ہمارے پیچھے بچتے جا رہے ہیں۔ ہماری زندگی کو جو ہے کتر رہے ہیں، اور ہمارا خدا پھاڑوں پر پیدا ہونے سے پہلے ہی مر چکا ہے، اور اُس کی تجہیز و تکفین سے فراغت پا کر میں تمہارا پاس آئی ہوں۔“

”تم نے غلطی کی ہے۔ جب یہ سفید بیمار جو ہے، اپنے بلوں کو واپس بھاگ جائیں، تب تم بھی بور ہو چکی ہو گی۔ اُسی طرح مرنے کا انتظار کرو، جیسے اور سب مرتے ہیں؟ مادی کامیابیوں کی خواہشات کے سفید چوہوں سے ایشیا، بیسویں صدی کے یہ کردار جدید فکشن کا سب سے اہم موضوع ہیں۔ وجودی فلسفے کے اثر سے تخلیق ہونے والے دنیا کے بیشتر فکشن میں اسی انسانی SITUATION کو پیش کیا گیا ہے۔“

”جلا وطن“ کے کرداروں کا بھی یہی المیہ ہے کہ وہ اپنے عہد کی بیکراں تنہائی، اور زندگی کے ازلی اور ابدی پھپھتاؤں کے ویرانے میں جلا وطنی کی زندگی کا بسر سہتے ہیں، اور اپنی پہچان کے لیے صرف یہ عنوان تجویز کرتے ہیں :

”ہم اپنے بد قسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں، جو یورپ کی جنگ اور اپنے

سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی۔“ [جلا وطن]

بیسویں صدی کے انسانی المیہ کا یہ موثر ترین اظہار ہے جس میں تخلیق کا آغاز التباس

(ILLUSION) کی فضا سے ہوتا ہے۔ اور افسانہ نگار کا مخصوص انسانی تخلیقی رویہ، اس

التباس کو ایک ناگزیر، ہمہ گیر اور زندہ حقیقت اور اس کے عرفان میں تبدیل کر دیتا ہے۔



قرۃ العین کے افسانے : فکروں (شیشے کے گھر کے بعد)

اردو افسانے کی ولادت ناول کے بعد ہوئی۔ لیکن اس صنف نے ترقی پسند کہانی نگاروں کے قلم میں جلد ہی بلوغت کو چھو لیا، جب کہ اردو ناول اب تک گھٹنیوں چل رہا ہے۔ دو تین استثنائی کارنامے کسی صنف کی مجموعی پختگی کی دلیل نہیں ہوتے۔ منٹو، کرشن چندر، بیدی، عصمت غلام عباس، عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی اور ان کے ہم عصر و مابعد افسانہ نگاروں نے اس صنف کو نہ صرف فنی لحاظ سے ہر طرح تراش خراش کر مکمل کیا، بلکہ مختلف تکنیکوں اور طریق ہائے کار سے بھی روشناس کیا۔ پریم چند کی کہانی میں قصہ پن بیانیہ انداز میں ملتا ہے۔ ”کفن“ بے رحم حقیقت نگاری کے ساتھ اس کے فن کا شہکار ہے۔ منٹو، کرشن، بیدی اور عصمت نے افسانے کو انسانی، عمرانی، سیاسی مسائل کے لیے مختلف زاویوں سے برتا۔ کہانی کہنے کے انداز میں لاشعور کے تجزیے، آزاد تلامذات، مکالموں کے ذریعے کہانی کی نمو، فضا آفرینی، کردار نگاری، پلاٹ میں پیچیدگی اور جدت سے کام لیے گئے۔ تجریدی اور علامتی، بے کردار اور بے موضوع کہانی کی بالکل ابتدائی شکلیں بھی ۱۹۵۰ تک کے افسانوں میں تلاش سے مل سکتی ہیں۔ اس وقت تک اردو کہانی ہمارے معاشرے اور اس کے رنگارنگ کرداروں، ہماری تہذیب و روایات، ہماری تاریخ اور سیاست کے بہت سے پہلوؤں کو جذب کر چکی تھی۔ لیکن دو سمتوں میں اس کی ترقی کے امکانات کو ابھی بروئے کار نہیں لایا گیا تھا۔ منٹو، بیدی اور عصمت اپنے اپنے رنگ میں مختصر افسانے کے مزاج شناس ہیں، کرشن چندر نے پہلی بار اس کو پھیلا کر اردو کی ابتدائی طویل مختصر کہانیاں لکھیں، بیدی کی ”ایک چادر میلی سی“ بھی اسی سمت میں ایک اہم قدم ہے۔ عزیز احمد اور ممتاز شیریں کی طویل

مختصر کہانیاں، قدرت اللہ شہاب کی "یا خدا" اشفاق احمد کی گڈ ریا، جمیلہ ہاشمی اور عبداللہ حسین کے طویل افسانے آزادی کے بعد کے برسوں میں سامنے آئے۔ افسانے کی اس صنف کو فنی تکمیل اور فکری بُعد قرۃ العین کے قلم سے نصیب ہوا۔

اب تک فنی لحاظ سے طویل افسانے، طویل مختصر کہانی اور ناولٹ کے حدودِ اربعہ کا رتھ تو تعین ہوا ہے اور نہ ان کی ماہِ الاتیاز خصوصیات کی کوئی جامع و مانع کیا تشنہ تعریف ہی کی جاسکتی ہے۔ کوئی بیس سال پہلے میں نے "صبا" میں جیلانی بانو کے پہلے مجھے پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ بحث چھیڑی تھی، جس میں افسانہ نگاروں نے گرمی تو پیدا کی مگر کوئی روشنی نہ دے سکا۔ اب بھی خود افسانہ نگاروں کے لیے یہ مسئلہ حل طلب ہے اس لیے میں اختصار اور رفعِ شرکِ خاطر ایسی کہانیوں کو طویل افسانہ ہی کہوں گا۔

دوسری سمت جس کی طرف پیش قدمی ہوئی ہے، میں اسے تہذیبی فضا آفرینی کہوں گا۔ یہاں تہذیب سے مراد علاقائی کلچر یا مقامی رنگ نہیں، بلکہ تہذیبی روایات کا وہ تاریخی تناظر ہے جو بیک وقت تخلیق کو گہرائی دے کر اسے ماضی سے بھی جوڑتا ہے اور وقت کے حرکی و تحلیقی تجربے کے پورے احساس کے ساتھ اس کی حال و مستقبل میں توسیع بھی کرتا ہے۔ اسے آپ تہذیبی نقوشِ اولیں (ARCHETYPES) کا اظہار بھی کہہ سکتے ہیں اور اجستہائی لاشعور کی بازیافت و تازہ کاری بھی۔ یہ کام آزادی کے بعد قرۃ العین اور انتظار حسین نے کیا۔ تاریخ کے خلاقانہ شعور کے ساتھ اپنی تہذیبی جڑوں کا سراغ، قصص و اساطیر، روایات و صنیعات، عقائد و توہمات کے وسیلے سے ان دو افسانہ نگاروں کے یہاں بس طرح ہوتا ہے، ویسا ان سے قبل نہ ہو سکا تھا۔ انتظار حسین کے افسانوں کی تہذیبی روح ہندوستانی تہذیب کے گم شدہ آثار کے وسیلے سے کربلا اور قصص الانبیاء کے پیغام کی فنکارانہ بازیافت بن جاتی ہے۔ قرۃ العین کا دائرہ فکر اس سے وسیع تر ہے، ان کے تاریخی لاشعور میں یونان و روم، مصر و بابل، ایران و چین، غرب و شرق ایک دوسرے سے مخلوط ہو کر اس جدید تہذیب کی تنقید کے آلہ کار بن جاتے ہیں جو ماضی سے کٹ کر لمحوں موجود میں اس طرح معلق ہے کہ مستقبل سے بھی اس کا رشتہ ٹوٹا ہوا ہے۔ قرون وسطیٰ کی مشترکہ ہند و مسلم تہذیب دونوں کو عبور ہے مگر فرق یہ ہے کہ انتظار حسین کی مذہبی حسیت اسلام کی آتش رفتہ کے سراغ کی کاوش بن جاتی ہے اور قرۃ العین کے یہاں یہ حسیت تشلیک آلودہ ہو کر پورے انسانی ماضی کو حال کے سامنے اس

طرح لاکھڑا کرتی ہے کہ سوائے مسلسل، مستقل رواں وقت کے لا انتہادھارے کے اور بہت کچھ محو ہو جاتا ہے۔ وقت، جس کا آغاز و انجام عدم ہے، فنا اور موت کے ناگزیر مابعد الطبیعیاتی سوالات کا واحد جواب بن جاتا ہے۔ ایسا جواب جسے پڑھنے اور سننے، سمجھنے اور محسوس کرنے ہی کا دوسرا نام تخلیقیت ہے۔ انتظار حسین اور قرۃ العین دونوں کے یہاں تہذیبی روایت کا شعور یادوں کی دھند میں لپٹا ہوا ہے، اول الذکر کا مرکزِ ثقل اسلام ہے اور موخر الذکر کا اودھ کی مشترک تہذیب — قرۃ العین نے ”آگ کا دریا“ میں ہندوستانی تہذیبی لاشعور کی فیتا سے ”کارِ جہاں دراز ہے“ تک پہنچ کر مشرقی تہذیب کے سلسلۃ الذہب کی کڑیاں جوڑنے کا جو طویل تخلیقی سفر کیا ہے، اُن کے افسانوں میں اُن کڑیوں کو تلاش کیا جاسکتا ہے۔ ”شیشے کے گھر“ کے بعد ان کے بیشتر قابل ذکر افسانے طویل ہیں، جن میں سے اکثر بادی النظر میں برطانوی ہند کے اودھ کی مشترک تہذیب کا مرثیہ ہیں، لیکن دراصل اُس رزمیے کے اجزا ہیں جو وقت نا محسوس طور پر لکھنؤ رہا تھا اور جسے ان کے قلم نے محسوس و مرئی شکلیں عطا کی ہیں۔

انتظار حسین اور قرۃ العین میں ایک فرق اس لحاظ سے اہم ہے کہ جہاں انتظار حسین کی اصطلاح آفرینی نے انھیں جدید کہانی کے نئے تجربوں کا پیشرو بنادیا اور ایک مکتبِ ادب کا طراز، وہیں قرۃ العین بررور میں جدید ہوتے ہوئے بھی اپنا کوئی اسکول نہیں بنا سکیں۔ اس کا ایک سبب تو شاید اُن کی کم آمیزی و کم گوئی اور اپنی تخلیق کے متعلق نظریہ طرازی سے گریز ہے، لیکن زیادہ اہم وجہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اور ان کی تکنیک کی کثیر الجہتی ناقابل تقلید ہے۔ ”آگ کا دریا“ سے متاثر ہو کر نونا دل لکھے گئے لیکن ان کے افسانوں کا اثر ہم عصر تخلیق میں مشکل سے نظر آئے گا۔ یہ ان کے فن کی انفرادیت کے ساتھ ان کی فکری مشکل پسندی کی بھی دلیل ہے۔ ادب میں پیش گوئی کی اگر کوئی گنجائش ہو تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے اسلوب کی خالق بھی ہیں اور خاتم بھی۔ میں اس بحث میں پڑنا تضييع اوقات سمجھتا ہوں کہ کس نے کس سے اپنا چراغ روشن کیا، ادب کے ہر نئے چراغ میں پرانے چراغوں کی لویں کار فرما ہوتی ہیں۔ لیکن ہر چراغ کی روشنی اس کے اپنے تجربے کی آگ سے پیدا ہوتی ہے۔ اور یہی آگ مقدس و محترم ہے۔

”شیشے کے گھر“ کے بعد لکھے گئے جو طویل افسانے میرے پیش نظر ہیں ان کی فہرست

یہ ہے :

سیتا ہرن، چائے کے باغ، جلاوطن، ہاؤسنگ سوسائٹی، سینٹ فلورا آف جارجیا

کے اعترافات، اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کجیو، اور دلربا۔

مختصر افسانے یہ ہیں: حسب نسب، آئینہ فروش شہر کوراں، ملفوظات حاجی گل بابا، فوٹو گرافر، روشنی کی رفتار، لکڑی بگھے کی ہنسی، ڈالین والا، قلندر، کارمن، ایک مکالمہ، پت جھڑ کی آواز، آوارہ گرد، یاد کی اک دھنک جلع، فقیروں کی پہاڑی، نظارہ درمیاں ہے، اکثر اس طرح سے بھی رقص فغاں ہوتا ہے، سکرٹری، دوستیاج اور یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے۔

قرۃ العین کے مخصوص تاریخی شعور کی نمائندگی کسی افسانوں سے ہوتی ہے۔ ایک طرف تو ان میں وہ افسانے ہیں جو مخصوص مفہوم میں بھی تاریخ سے بحث کرتے ہیں جیسے آئینہ فروش شہر کوراں، سینٹ فلورا آن جار جیا کے اعترافات، ملفوظات حاجی گل بابا، روشنی کی رفتار، دوستیاج اور وقت کے مابعد الطبیعیاتی تصور سے بھی وقت کا یہ تصور انھیں ٹی ایس ایلٹ کے ساتھ جنت گم گشت تک لے جاتا ہے:

باغ میں دوسری آوازیں گونج رہی ہیں کیا ہم ان کا تعاقب کریں؟
جلدی کرو، جلدی کرو، چڑیا نے کہا۔
(ایک مکالمہ)

اُس لمحے کو نقطہ آغاز بنا کر وہ وقت کے ان نقطوں کو گرفت میں لاتی ہیں جو قدیم مصری تہذیب (روشنی کی رفتار)، انبیائے بنی اسرائیل (آئینہ فروش شہر کوراں)، وسطی یورپ کی عیسائی تہذیب و سیاست (اعترافات)، وسط ایشیا کی اسلامی متصوفانہ روایت (ملفوظات)، اور عہد اکبر کے ہندوستان (دوستیاج) سے عبارت ہیں دوسری طرف وہ ماضی قریب کی تاریخ کے ایک نقطے کو پھیلا کر حال سے جوڑتی اور ٹوڑتی ہیں۔ اس ذیل میں جلاوطن، قلندر، ڈالین والا، فوٹو گرافر حسب نسب اور دلربا کے نام آتے ہیں۔ نامعلوم ماضی بعید سے محسوس ماضی قریب تک سفر کے لیے ہر فرد کا ایک نقطہ تعین ہے "روشنی کی رفتار" کی پدما عبرانیوں سے کہتی ہے:

"... ہم اپنے اپنے وقت سے آگے یا پیچھے نہیں جاسکتے اپنے اپنے دور کی

آزمائشیں سہنا ہمارا مقدر ہے۔ ہم تاریخ کو آگے یا پیچھے نہیں جاسکتے۔"

تاریخی موقف (HISTORIC SITUATION) کا یہ احساس فلسفے میں وجودیت نے عام کیا، لیکن قرۃ العین تخلیقی سطح پر وجودیت کی اس زمانی جہت سے بار بار ماورا جانے کی کوشش

کرتی ہیں، اور پھر اپنے نقطہ معین کی طرف واپس آتی ہیں۔ ۱۳۱۵ ق.م میں عبرانی غلاموں اور ان کے آقا فرعون مصر کے مقدرات کا ۱۹۶۶ء کے مقدر سے موازنہ کرنے کے بعد ثوث اپنے معین نقطہ میں واپس جانے کو ترجیح دیتا ہے اس لیے کہ ہر نسل اپنے دکھوں کا بوجھ ہی اٹھا سکتی ہے، دوسری نسلوں کا دکھ سہنا اس کے لیے ممکن نہیں۔ ”دوسیا“ کے اکبر اور ملکہ الزبتھ ”ملفوظات“ کے بیکتاشی فقیر، ”اعترافات“ کی فلورا اور نادر گریگوری عہد حاضر کا سفر کر کے پھر اپنے مقدر لمحوں کے زندان میں واپس جانے پر مجبور ہیں — خواب اصحاب کہف سے جاگا ہوا کشفیہ بھی اپنے نقطہ کی طرف ہی مراجعت کرتا ہے۔ ”ڈالین والا“ کے اینگلو انڈین کردار، جلاوطن کے آفتاب رائے، دلربا میں آغا حشر کے تھیٹر کے اداکار و قدرداں ماسٹر فیروز پستون جی، اختر آفندی، عطا محمد پیٹی ماسٹر، مرزا عباس قلی بیگ عرف مرزا گڑگری اور میر ناصر رضا صفوی عرف میر حق، زمینداری نظام کے نمائندے اور اس کے آلہ کار، اودھ تہذیب کے باقیات الصالحات، برطانوی ہند کے حکومت کے ارکان سب اپنے اپنے نقطوں کے قیدی ہیں اور بیشتر اسی نقطہ پر کام آجاتے ہیں۔

”آپ نے کہا تھا نا کہ کارزار حیات میں گھمسان کارن پڑا ہے۔ اسی گھمسان میں وہ کہیں کھو گئے۔ زندگی انسانوں کو کھا گئی۔ صرف کا کروچ باقی رہیں گے۔“
(فوٹو گرافر)

انسان اس لیے کام آجاتے ہیں کہ وہ اپنے وقت کے ساتھ پیدا ہوتے، اسے سمت دیتے، خود کو اس کے قالب میں اور اسے اپنے سانچوں میں ڈھالتے ہیں۔ تمام موجودات میں صرف انسان ”زمانی وجود“ رکھتا ہے، اس لیے کہ ہائیسٹیکر کی اصطلاح میں وہ وجودیاتی ہستی یعنی (ONTOLOGICAL BEING) ہے۔ کا کروچ اس لیے باقی رہیں گے کہ ان کا کوئی زماں نہیں، کیونکہ انھیں جس زماں حاصل نہیں — وہ انسان بھی جو زماں شعور کھودیتے ہیں و حوش و طیور ہیں، بہائم و حشرات الارض ہیں:

”کچھ لوگ مینڈک معلوم ہوتے ہیں، کچھ ہاتھی، کچھ گینڈے اور بٹڈے، اور بیل اور سارس بعض غورتیں جھپکلی معلوم ہوتی ہیں یا بے وقوف چڑیاں۔“

(لکڑی گھنے کی ہنسی)

یہ جملہ کہنے والی بن دیوی، عرف رسم عرف مسز ایل آخر گھڑیاں کا لقمہ بن جاتی ہے، اور گھڑیاں

باقی رہ جاتا ہے یا ناٹا جا کی یا بدھو عرف بوڈو۔ جگل کا پبلک ریلیشنز آفیسر یا کان میں سوراخ اور نوکیلی مونچھوں والا خوفناک آدمی جو کال گرنز کے بین الاقوامی کاروبار کا پبلک ریلیشنز آفیسر ہے۔ یہ اس لیے باقی ہیں کہ یہ انسان نہیں معاشرتی نظام کے غیر انسانی کل پڑے ہیں جن کی شکلیں بھی انسانی نہیں، جب کوئی صاحبِ عرفان شب زندہ دار۔

”کسی عیس کی بار میں جاتا ہے تو اسے اسٹولوں پر سورا اور گھوڑے اور نیچے اور چوہے بیٹھے نظر آتے ہیں۔ ڈرائنگ روم کے صوفوں پر اسے بجریاں اور بلیاں

اور گدھیاں اور ہتھنیاں اور سیار دکھائی دیتے ہیں“ (ایک مکالمہ)

ان محروم انسانیت مخلوقات کا طریق کار ہر ایک دور میں ایک سا ہوتا ہے ۱۳۱۵ ق۔م کا ٹوٹ ۱۹۶۶ء کی پدما کرین سے طنز اُپوچھتا ہے؟

تباؤ مجھ سے سواتین ہزار سال بعد تم کتنی تمدن ہو؟ ہم بنی اسرائیل پر ظلم ڈھاتے تھے اور آشوریہ سے لڑتے تھے۔ تم سب ایک دوسرے کے ساتھ بے انتہا پیار محبت سے رہتے ہو۔ ہمارے فراعزہ ستم پیشہ تھے۔ تمہارے حکمران فرشتے ہیں۔ ہم موت سے ڈرتے تھے۔ تم موت کے خوف سے آزاد ہو چکے ہو۔ تم عالی شان مقبرے نہیں بناتے، مردہ پرستی نہیں کرتے، نو حے نہیں لکھتے۔ شعر و شاعری بھی ترک کر چکے ہو۔

”تمہارے مذاہب، فلسفے، اخلاقیات، نفیات“ وہ دہسکی کا گلاس میز پر بیٹھ کر زور سے ہنسا ”تمہاری دیو مالائیں، نظریہ تثلیث، روحانیت یہ وہ، سب عین سائنٹفک ہیں۔ تمہاری جنگیں ہومو سیمپل پر مبنی ہیں۔ تمہارا نیو کلیئر بم بھی خالص انسان دوستی ہے۔“ ہے نا؟ — تمہاری روشنی کی رفتار واقعی تیز ہے۔“

روشنی کی رفتار،

اسی لیے انسان کا مقدر ہر دور میں ایک سا رہا ہے اسٹیج وہی ہے کردار بدلتے رہتے ہیں۔ ”کٹھ پتلیاں ستلیوں سے آویزاں اسٹیج پر اتاری جاتی ہیں۔ تماشا گر ایک سٹل اوپر کھینچ لیتا ہے۔ دوسری کٹھ پتلی نیچے اتار دیتا ہے۔“

ملفوظات حاجی گل بابا بیلکاشی

”آئینہ فروش شہر کوراں“ وقت کی اس مسلسل تماشاگری کو قصص الانبیاء کے پردے پر دیکھتا ہے۔ وقت کے بہاؤ میں یونس کو نگلنے والی مچھلی زبردست فولادی مچھلی بن جاتی ہے جو طوائف سیاہ

وسیال کے متلاشیوں کو اپنے پیٹ میں لیے فضا سے زمین پر اترتی ہے۔

”اور وہ ریح العقیم جسے ستر ہزار زنجیروں سے باندھ کر رکھا گیا تھا آزاد ہو چکی ہے۔

لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ اصحابِ کہف کا کتا قطیر

آسمان کی طرف منہ اٹھائے روئے چلا جاتا ہے۔“ (آئینہ فروش شہر کوراں)

حاجی سلیم آفندی ”ملفوظات“ میں کہتا ہے:

”میں اُس عجیب روشنی میں سفر کرتا ہوں جو زمین کی روشنی ہے نہ آسمانوں کی، جو

انوارِ الہی کی سات روشنیوں سے مل کر بنی ہے۔ مومنو کہ زندہ ابھی سے مر چکے ہیں اور

مردے زندہ ہیں“

اور یہ کہ ————— ”مولائے کائنات شاہِ نجف نے فرمایا ہے، جو کچھ لکھا گیا ہے

ہو کر رہے گا۔“ (ملفوظات)

وقت کا یہ تصور ایک حد تک قرۃ العین کے یہاں جبر کی علامت بن جاتا ہے — یہ جبر انسانی مقدر اور

تاریخ کا جبر ہے، شر کو باندھنے اور خیر کو کھولنے، جہالت کو باندھنے اور خوفِ الہی کو کھولنے، طمع

کو باندھنے اور فیاضی کو کھولنے، عجز و انکساری کی درانتی سے پرہیز گاری کی فصل کاٹنے اور خود آگہی

میں بوڑھے ہونے والے اور صبر کے تنور میں اپنی روٹی پکانے والے بیکتاشی صوفی سمرقند ازبک

سوشلسٹ سوویت ریپبلک کے عجائب خانے کے گلاس کیس میں کھڑے ہیں اور ان کی

آنکھیں کانچ کی ہیں — لیکن محمد گنج ضلع سلطان پور کے منور علی شاہ اپنے آپ کو اب بھی دلاسا

دے رہے ہیں: ”خدا اپنے عاشقوں کو بڑی لمبی جائداد عطا کرتا ہے، صبر کی جائداد“ وقت کے

آگے صبر کے ہتھیار ڈالنے والے یہ کردار وقت سے مصالحت نہیں کرتے، وہ اس کی رو میں گم

ہو جاتے ہیں۔ لیکن کچھ ایسے ہیں جو معجزوں اور کرامتوں کی امید پر زندہ رہتے ہیں۔ ان میں

فقروں کی پہاڑی کی مس کانتا ہیں، ڈاکٹر زبیدہ صدیقی ایم ایس سی پی ایچ ڈی ہیں، گریسی ہے،

رشدِ قمر عرف قمرن ہیں اور نہ جانے کتنے اور کردار — پھر وہ ہیں جو وقت کے دھارے

سے مصالحت کر کے اس کی رو کے ساتھ بہنا سیکھ جاتے ہیں سید علی اختر، رشکِ قمر راحت

کا شانی، ثریا، چھوٹی بٹیا، چھمی بیگم، تنویر فاطمہ، صنوبر، کنول کماری، کشوری، کھیما، جمشید،

گلنار، حمیدہ عرف دلربا — یہ سب یا تو اپنی ہستی کو گم کر دیتے ہیں یا پھر وقت کی کوئی تیز

و تند موج رشکِ قمر کی طرح انہیں پھر ان کے نقطہ متعین پر پھینک کر آگے بڑھ جاتی ہے۔ وقت

کی یہ ورقۃ العین کے تمام افسانوں میں اسی طرح کار فرما ہے جس طرح مسجد قرطبہ میں خلاق و فعال وقت کا سلسلہ روز و شب —

وقت کا ایک منظر زندگی ہے، اور دوسرا موت۔ موت عرفان حیات کی تکمیل ہے۔
قرۃ العین کی تخلیقات میں وقت کے ساتھ موت کا ذکر بھی بار بار آتا ہے۔
”سنائے میں صرف موت کے قدموں کی چاپ تھی۔ اجنبی موت جو یک لخت ہمارے
سامنے آگئی۔“

”آج کی رات تمہارے وجود کے گناہ کا کفارہ ادا کیا جائے گا۔ میں تمہارے خدا کی
آواز ہوں اور تمہاری ہر تباہی میں شریک ہوں اور ہر موت کا محافظ ہوں۔“
(جلاد وطن)

”میں اس لیے روتا ہوں کہ قانون خداوندی کے مطابق میرا ہمزاد جو میرے اندر
بیٹھا ہے، میرے مرنے سے ٹھیک چالیس دن قبل مر جائے گا۔“ (ملفوظات)
”وہ تینوں شکستہ جالوں، بکھری ہوئی بوتلوں، فرش پر بہتی ہوئی شراب اور ٹوٹی
ہوئی تپائیوں کے انبار پر اس طرح سر جھکا کے بیٹھے رہے جیسے دنیا کا خاتمہ ہو چکا
ہے اور وہ جلے ہوئے کرۂ زمین کے آخری جاندار ہیں۔“ (ہاؤسنگ سوسائٹی)
آخری اقتباس جسمانی نہیں بلکہ روحانی موت کا بیان ہے۔ وہ جو موت کے سیلاب میں
بظاہر باقی رہ گئے، وہ بھی مر چکے ہیں اور اپنی لاشوں کو گھسیٹتے پھر رہے ہیں۔
”چھوٹی بٹیا، پرسوں رات میں نے بہت سے پوشیدہ ڈھانچے اپنی الماری میں سے
نکالے، ان کو جھاڑا پونچھا اور انھیں الماری میں دوبارہ قفل کر دیا۔ میں نے
اپنی لاش کا خود پوسٹ مارٹم کیا اور اسے زندگی کے مدد خانے میں برف
کی سلوں تلے دبا دیا۔“
(ہاؤسنگ سوسائٹی)

یہ کردار وہ ہیں جو زندہ ہوتے ہوئے مر چکے ہیں، کیونکہ ان میں موت کا سامنا کرنے کی جرأت
نہیں۔ کچھ وہ ہیں جو اپنے قدموں سے اپنی موت کی طرف بڑھتے اور اس کا انتخاب کرتے
ہیں جیسے سلمان (ہاؤسنگ سوسائٹی)، کچھ ناگہانی موت کا شکار ہو جاتے ہیں لیکن وہ اب
بھی زندگی کی تلاش میں سرگرداں ہیں جیسے روٹو کراگر (آوارہ گرد)، کچھ ایسے ہیں جن کی موت
کے ساتھ ان کا عہد اور اقدار بھی ختم ہو جاتے ہیں جیسے ڈپٹی سید جعفر عباس (جلاد وطن)،

منظور انساں (ہاؤسنگ سوسائٹی، مسٹر سائمن (ڈالن والا) یا میرحقہ اور مرزا اگر گڑھی۔ زندگی کی طرح موت کی بھی ہزار شکلیں ہیں لیکن ہے وہ بھی ناگزیر، زندگی سے زیادہ اہل حقیقت۔ تاریخ زندگی و موت کے اسی تسلسل سے عبارت ہے۔ قرۃ العین تاریخ کو زماں کے اسی تناظر میں دیکھتی ہیں۔ یوں تو شر سے آج تک ہماری زبان میں بہت سے تاریخی ناول اور افسانے لکھے گئے۔ لیکن جس طرح قرۃ العین کے یہاں تاریخ کے ادوار گزشتہ ہمارے حال کا جز بن کر زندہ ہوئے ہیں، اس کی دوسری مثال اردو میں ملنی مشکل ہے۔ وہ تاریخ کو محض گزشتہ کرداروں کی زندگیوں کے واقعات کی بازخوانی نہیں سمجھتیں بلکہ اُسے تہذیبی اقدار کی باز آفرینی بنادیتی ہیں۔ ادب میں تاریخی شعور صرف واقعات و شخصیات کا بیان نہیں، بلکہ ہمارے آج کے وجودی تجربے میں اس کی شرکت و شمولیت کا عرفان ہے۔ قرۃ العین کے افسانوں کی یہ منفرد تاریخی حیثیت ان کے وسیع مطالعے اور معروضی تحقیق و تفتیش سے چمک اٹھتی ہے۔ وہ اپنے موضوع سے پورا انصاف کرنے کے لیے مطالعہ و تحقیق کی دشوار گزار و صبر طلب راہوں کی بھی خاک چھانتی ہیں لیکن مطالعہ و تحقیق فضول ہے اگر تخلیق کا جوہر اسے فن کار کے تجربے کا داخلی حصہ نہ بنا سکے۔ قرۃ العین کے یہاں تاریخ فرد کا داخلی تجربہ بن جاتی ہے۔

سینٹ فلورا ایک فرشتے کی کھوئی ہوئی تسبیح کے عوض زندگی کا ایک سال اپنے اور ایک رفیق سفر کے لیے حاصل کرتی ہے۔ قرون وسطیٰ کے قسطنطنیہ سے جارجیا کی دور افتادہ پہاڑی خانقاہ تک ناکام محبت کا سفر کرنے والی فلورا اسی عہد کے قادر گرگوری کے ساتھ بیسویں صدی کے حالیہ برسوں کی سیاحت کرتی ہے جس طرح روشنی کی رفتار میں عہد فراغ کے مصر کی معاشرت و سیاست کو زندہ کیا گیا ہے، اسی طرح باز نطینی درباروں کی ریشہ دوانیاں، "اعترافات" میں زندہ کرداروں اور محبت کی ایک داستان کے وسیلے سے اس روح کے تجربات بن کر سامنے آتی ہیں جو موت کے سینکڑوں سال بعد نئے زمانے کی ناظر ہے۔ افلاطون کے نزدیک فلسفی زمان و مکان کا بحیثیت کل ناظر ہے، قرۃ العین کے یہاں "محبت" جس کا دوسرا نام "عورت" ہے زمان و مکان کے منقسم ادوار کا ایک مسلسل کل کی صورت میں نظارہ کرتی ہے۔ انسانی فطرت وہی ہے جو ہزاروں سال قبل تھی۔ گرگوری علم کی جستجو میں یورپ اور امریکہ کے کتب خانے چھانتا ہے، فلورا جسے عین عنفوانِ شباب میں خانقاہ کا خرہ پہنا کر زرق برق لباسوں سے محروم کر دیا گیا تھا، نئے فیشن کے لباسوں کی دلدادہ ہے گرگوری کے

شوقِ کتب پر اسے اعتراض ہے کہ صرف چند مہینے کی زندگی کے لیے یہ تحصیل السنہ و علوم کیوں؟
گرگوری جواب دیتا ہے :

”انسان عام طور سے حد سے حد ساٹھ ستر سال دنیا میں زندہ رہتا ہے بعض دفعہ اس سے بھی بہت کم، لیکن اس احساس کے باوجود کہ اس کی عمر کی مدت بہت مختصر ہے، وہ زندگی کا آدھا حصہ حصولِ علم میں صرف کرتا ہے، دماغ کھیلتا ہے، محنت کرتا ہے اور اپنی ساری تعلیم، علمیت، تجربے اور خود آگاہی کے باوجود ایک روز پٹ سے مرجاتا ہے۔“

نادر کتابوں کو جمع کرنے کے شوق میں فادر گرگوری لائبریریوں سے کتابیں اور کتابوں کے لیے پیسے بچانے کی خاطر ایک دوکان سے فلورا کے لیے بیلوین اونیورسٹی کا نیا سلاہوا کاؤنچر لیا ہے۔ وہی قانون جس نے مذہبی احتساب بن کر فلورا کو محبت کی سزا دی تھی پھر جھکڑیاں لیے سامنے کھڑا ہے۔ تب وہ

”اپنے منہ اپنے چہروں کی طرف لے گئے۔ سیاہ پتے الگ کیے اور اپنے اپنے ماسک اتارے۔“

ماسک پہنے ہوئے یہ ڈھانچے جو عہد جدید کے تعیشات سے پرہیز ورہور ہے تھے، آئینہ لمحات میں وقت کا صحیح تعین نہیں کر پاتے۔ بار بیا کا وقت یا گریٹنگ اسٹیڈی ریڈنگ یا ... وقت کی یہ اضافیت ہمارے حساب نے پیدا کی ہے۔ ورنہ وقت تو ہر جگہ ہر عہد میں وہی ایک ہے، وحدت ناقابلِ تقسیم۔ گرگوری ڈیوٹی ایس لی SAILING TO BYZANTIUM سنار ہا ہے، وہ فن اور زندگی کی دوئی DICHOTOMY کو حل کرنا چاہتا ہے۔ اسی لیے موسیقی کی لازوال دیواری تصاویر شاعر کی سامع ہیں۔ انہیں دیوار سے باہر آنے کی دعوت دی جا رہی ہے۔

”وقت و تاریخ کی گردش مستقل / رقص اس میں اردو ہے، غم جو ہماری روتی ہے / پھونک ڈالو یہ دل / راگ اس کو کرو کثرت آرزو سے جو ہے فہم کی جاں باب جانو / سے بندھا / اور خود اپنی حالت سے واقف نہیں / مجھے ابدیت کی آغوش میں کیوں نہ لو۔“

ابدیت آشنا ہونے والی روحِ نغمہ اپنا پیکر واپس لینے پر آمادہ نہیں — لیکن خود پیکر زندگی

سے اس طرح بندھ جاتا ہے کہ وقت کے ماورا جانے کی روحانی للک زنجیر بستہ ہو جاتی ہے۔ اپنی فانی زندگی کے ڈھانچے میں قید یہ روحیں ایک دوسرے کا اعتبار گنوا دیتی ہیں۔

دفعۃً احساس ہوا کہ ایک فاسد، فسق پذیر معاشرے میں ایک وقت ایسا آتا

ہے جب انسان کا انسان پر سے اعتبار مکمل طور پر اٹھ جاتا ہے۔

اور اپنے ڈھانچے کو بچانے کے لیے روح محبت سے بھی فرار اختیار کرتی ہے۔

اعترافات کی فلور عورت کی وہ روح ہے، زمان و مکان سے ماورا، جو محبت کی تلاش

میں ازل سے اب تک زماں نور دی کر رہی ہے، اس کا محبوب مرد، اپنی ذات کا گرفتار، ازلی

ابدی بے وفا ہے۔ عورت کی وفا، خود سپردگی، قربانی اور گم گشتگی کی یہ داستان قرۃ العین کی ہر

کہانی میں دہرائی گئی ہے۔

یہ عورت ہی ہے جو اپنی محبوب ہستیوں کو ”ملفوظات حاجی گل بابا“ میں کھوج رہی ہے۔

جب اعتبار اٹھ جائے تو انسان انسان سے بھاگتا ہے۔ ہزاروں لاکھوں انسانوں کے

قافلے ملکوں کی سرحدیں پار کر رہے ہیں۔ سرحد کے اُدھر محبت منتظر ہے۔ یہ سرحد مکاں کی بھی

ہے اور زماں کی بھی۔ ڈھانچوں کی مجروح شکستہ زنجیروں میں لپٹی روحیں زمان و مکان کے

صحراے بے کنار میں ازل سے بھٹک رہی ہیں، ہجرتوں کے یہ سلسلے یہ قافلے ہمارے عہد میں اگر

طویل سے طویل تر ہو گئے۔ فسادات، جنگیں، قتل عام، سیاسی استبداد، نظریاتی سخت گیری،

قومی نسلی تعصبات جو پہلے عہدوں میں ایک علاقے میں محدود ہوتے تھے، اب پورے کرہ

ارض پر پھیل گئے ہیں۔ ان کا مداوا ڈھونڈنے کے لیے ماضی کے آثار اور دینیوں کو کربیدا

جاتا ہے، توہمات اور معجزوں کی آس لگائی جاتی ہے، جعلی پیروں، فقیروں، عالموں کی چوکھٹوں

پر متاع ہستی نذر کی جاتی ہے مگر خود فریبی کا یہ سلسلہ ختم نہیں ہوتا۔ ختم ہوتا ہے تو سراب میں

آنکھیں کھلتی ہیں۔ لیکن امید بہاں بھی دور دیوں اور اگلے زمانوں کے خواب دکھاتی رہتی

ہے۔ قرۃ العین کے افسانوں کی عورت اسی بے اعتباری، تلاشِ محبت، فریب خوردگی،

شکستِ خواب اور احساسِ ہزیمیت کی علامت ہے۔ یہ بات غبر اہم نہیں کہ ان کے بیشتر

افسانوں میں مرکز، کردار عورت ہی کا ہے، مردوں کے کردار عموماً ذیلی اور معاون قسم کے

ہیں، جو واقعات کو بڑھانے میں محض آلے کا کام کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت صمنی ہے ”سکرٹری“

کے منظور اور گوکل چٹا، پت چھڑ کی آواز کے خشونت سنگھ، فاروق اور وقار، دلربا کے

ادا کار، لکڑبگھے کی منہسی، کاناٹا جاکی، "نظارہ درمیاں ہے" کے خورشید عالم، اکثر اس طرح سے بھی قصہ فغاں ہوتا ہے۔ "کے نمجن میاں اور بندہ خاں" اگلے جنم مو ہے بیٹیا نہ کیجیو" کے آغا صفدر فرہاد، ورماء، جمن خاں، آغا ہمدانی، آفتاب چائے کے باغ، شمشاد، قاسم، واجد، ارسلانی سب کے سب ذیلی کردار ہیں جو عورتوں کے کردار کی طاقت یا کمزوری ہی کے سہارے چلتے پھرتے ہیں۔ مردوں کے مثبت فعال اور کثیر الابعاد کردار صرف چند ہیں: آفتاب رائے، اقبال بخت، سید رفاقت حسین، ناصر چچا، جمشید، لیکن یہ سب بھی اقبال بخت کے علاوہ اپنی ذات کے گرفتار ہیں یا کسی عورت کے محبوب بن کر مستقل حیثیت اختیار کرتے ہیں۔ گلنار رفاقت حسین پر، گریسی ناصر چچا پر، منظور النساء جمشید پر بالآخر فتح یا ب نظر آتی ہیں۔ عورت یہ فتح ایشیا اور محبت سے حاصل کرتی ہے۔ اپنے آپ کو کھو کر۔ آفتاب رائے کے کردار میں بڑی دلکشی اور آئیڈیلزم ہے، لیکن وہ آخر تک اپنے ہی کو نہیں پاسکتے، کنول کماری انھیں کھو کر بھی نہیں کھوتی۔ صرف دو کردار ایسے ہیں جنھیں مستقل بالذات کہا جاسکتا ہے سلمان جو ہاؤ سنگ سوسائٹی پر پوری طرح حاوی ہے۔ وہ اپنی موت سے بھی بقیہ کرداروں کی زندگی کی لالچیت کو اجاگر کرتا ہے جمشید جس کے گرد بظاہر پوری کہانی گھومتی ہے وقت کے دھارے میں بہتا، خود کو گم کر کے عیش و اقتدار حاصل کرتا ہے، افسانے کے تمام کردار اس کے طفیلی معلوم ہوتے ہیں، لیکن آخر میں وہ کتنا حقیر اور بے بس دکھائی دیتا ہے۔ قلندر یا اقبال بخت کا کردار ایسا ہے جو محبت گزیدہ عورتوں کے نردوان کا سہارا بنتا ہے، اپنے آپ کو نیا گ کر، دوسروں کی تسکین کے لیے خود اپنے کو عورت کی روح کی طرح گم کر دینے والا یہ کردار UNAMUNDI اور نامولو کے سینٹ مائیکل کی یاد دلاتا ہے۔ ایسے کسی نسوانی کردار کی کسی مرد نے پرستش نہیں کی، لیکن اقبال بخت سکینہ کے قدموں کو چھونے والی عورتیں اسے تقدس کی بلندی پر بٹھا دیتی ہیں۔ عورت ہر حال میں سجدہ گزار رہتی ہے، وہ مسجود نہیں بنتی۔ اور یہی خود فراموشی اسے بڑا بنادیتی ہے۔ قرۃ العین نے ادوار گزشتہ سے لے کر ہمارے عہد کی جنس تجارت بننے والی عورت تک کو اسی طرح دیکھا اور پیش کیا ہے۔

ان افسانوں کا بالاستیعاب مطالعہ کرتے ہوئے مجھے پہلی بار یہ احساس ہوا کہ قرۃ العین کا اصلی تقیم زمان و تاریخ کے تناظر میں عورت کا مقدر DESTINY ہے۔ آگ کا دریا کے فریب خوردہ، خواب شکستہ نسائی کرداروں کو بھرپور طور پر "سیتا ہرن" میں اجاگر کیا گیا۔

سیتا سے آج تک ہندوستانی معاشرہ عورت کا استحصال کرتا رہا ہے۔ محبت اور وفا اس کے لیے قدر الاقدار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ دھوکے کھا کر بھی ان کا دامن نہیں چھوڑتی۔ زمینداری نظام کے پروردہ معاشرے میں طوائف ہو یا خاندانی سلیم دونوں اسی ایک تصویر کے دو رخ پیش کرتی ہیں مسئلہ وہی ہے جسے ”زہر عشق“ اور ناول ”نشرت“ میں ابھارا گیا تھا عورت زہر پیتی ہے فریب محبت کا اور اس قربان گاہ پر بھینٹ چڑھ جاتی ہے، مرد کے لیے یہ زہر شہ پارہ تعیش ہے، کچھ دیر کا نشہ، کچھ دن کا خمار، اور پھر معمول کے مطابق زندگی۔ کنول رانی، جلا وطن، بظاہر مطمئن و آسودہ زندگی کے دھارے میں بہتی ہوئی بھی کبھی نہ ختم ہونے والے انتظار کی صید ہے۔

”آفتاب کا رویہ یہ تھا کہ اس پر کنول رانی پر یہ وحی اترنی چاہیے تھی کہ یہ مہاپریش آسمان سے خاص اس کے لیے بھیجا گیا ہے۔ لیکن یہ اس کی مرضی پر منحصر ہے کہ وہ اس کنول کماری سے یار و زانہ آکر ملے یا کبھی نہ ملے۔ اس سے قبلہ اور جے جے ونٹی سنے، پوریاں بنوا کر کھاتے۔ پھر ایک روز اطمینان سے آگے چلا جاتے اور یہ کنول کماری بعد میں بیٹھ کر جھک مارتی رہے۔“

”سردی بڑھتی گئی اور بے کراں تنہائی اور زندگی کے ازلی اور ابدی پچھتاووں کا ویرانہ آفتاب بہادر تم کو پتہ ہے کہ میری کیسی جلا وطنی کی زندگی ہے۔ ذہنی طمانیت اور مکمل مسرت کی دنیا جو ہو سکتی تھی، اس سے دیس نکالا جو مجھے ملا ہے اسے بھی اتنا عرصہ ہو گیا کہ اب میں اپنے متعلق کچھ سوچ بھی نہیں سکتی۔“

یوں دیکھنے میں آفتاب رائے بھی جلا وطن نظر آتے ہیں۔ وہ جس مشترکہ تہذیب کے زائیدہ اور جن اقدار کے پرستار تھے۔ وہ ٹوٹ گئیں۔ آزادی کے بعد شکست خواب کا کرب ناک دور شروع ہوا۔ زمینداری کا خاتمہ، نئے موقع پرست بے اقدار طبقے کا عروج، آفتاب رائے اپنے معاشرے میں اجنبی ہو گئے اور اپنی تلاش میں نکل پڑے۔ کنول کماری کو چاہنے کے باوجود انھوں نے اپنے اختیار سے کھویا۔ سول سروس اُن کا آدرش نہ تھا۔ کنول کماری کا بھی نہ تھا۔ لیکن اُسے جگن ناتھ جین آئی اے ایس کی سطحی زندگی میں شریک بننا پڑا۔ آفتاب رائے نے کنول کی بھینٹ دے کر اپنے آدرش کا تحفظ کیا اور زندگی بھر خود کو پانے کی سعی کرتے رہے۔ کیا کنول کماری کو خود یا بلی کا حق نہ تھا؟ وہ کیوں بے اختیارانہ ایک ایسی زندگی میں شامل کر دی گئی جو اس کے لیے

بے معنی تھی۔ آفتاب رائے تو بیروبن گئے اور کنول پر تحفظ کو شی اور سماجی معاشی معیار کی تلاش کا الزام لگا گئے۔ کیا کنول کو خود تکمیلی و خود آگہی کا حق نہ تھا؟ کیا آدرش صرف مرد کے ہوتے ہیں؟ کیا عورت کو آج بھی تعلیم حاصل کرنے، لمبی چوڑی ڈگریاں رکھنے، اونچے عہدے اور تنخواہ پانے کے باوجود ایک مستقل بالذات وجود سمجھا جاتا ہے؟ قرۃ العین کے کردار اس کی نفی کرتے ہیں اور وہ عورت کے اسی المیے کی طرح طرح سے صورت گری کرتی ہیں۔ آفتاب رائے اپنی تہذیبی فضا سے سیاسی سماجی تبدیلیوں کے ہاتھوں جلا وطن ہوتے، انھوں نے خود بن باس لیا، اپنی تکمیل کی خاطر انھوں نے کنول کو چھوڑا تا کہ خود بے گانگی کا شکار نہ ہوں۔ کنول کو وہ سب ملا جو آفتاب رائے کو نہ ملا، لیکن اسے خود بے گانگی کا کرب ملا۔ وہ اپنی ذات سے جلا وطن ہوئی۔ آفتاب رائے کی جلا وطنی خود اختیاری ہے اور کنول کی مجبوری۔ رام نے اپنی تکمیل کے لیے بن باس لیا، وہ بیرو بنے، خود کو پایا۔ پھر حکومت ہی نہیں دلوں کے راج سنگھاسن پر بھی بیٹھے۔ سیتا نے رام کی خاطر بن باس لیا، خود کو کھویا، لاکھوں کے بول ہے اور بن باس ختم ہونے کے بعد اس کا نیا بن باس شروع ہوا۔ جس کی کوئی میعاد نہ تھی، ازلی ابدی جلا وطنی — مرد بن باس کے بعد گھر لوٹتا ہے، عورت عمر بھر، بلکہ حشر تک کے لیے جلا وطن ہو جاتی ہے۔ قرۃ العین کے بیشتر افسانوں میں عورت کی یہ ازلی جلا وطنی مسلہ بن کر ابھرتی ہے۔

یہی جلا وطنی و خود بے گانگی راحت کا شانی دچائے کے باغ، کامقدّر ہے۔ یہاں بھی مورد الزام وہی ٹھہرتی ہے، واجبہ نہیں، اگر واجبہ اسے دھوکا دیتا تو وہ چہرہ بہ چہرہ، شہر در شہر، در بہ در بھٹکتی نہ رہتی۔ راحت کی آوارہ مزاجی خود بے گانگی ہی کی دوسری شکل ہے۔ شہر عشق سے جلا وطن ہو کر وہ دولت، عیش، گلبرگی پناہیں تراشتی اور تلاشتی رہی۔ صنوبر دوسری طرح کی عورت ہے، وہ ایک کے بعد خود ہی دوسرے کی طرف پھرتی رہی۔ یہی حال تنویر و ناطقہ دپت چھڑکی آواز، کا ہے۔ خشنونت، فاروق اور وقار تینوں واماں کی شوق کی تراشیدہ پناہیں ہیں۔ یہ دو عورتیں قرۃ العین کے یہاں زندگی کی بے معنویت کی علامت ہیں، عورت کے ازلی کردار کی نمائندہ نہیں، عورت کی نمایندہ گریسی، یاد کی ایک دھنک جلتے، ہے، پارہی دچائے کے باغ، ہے، کارمن (کارمن)، ہے جونک کا بے میعاد لا حاصل انتظار کر رہی ہے فلورا (اعترافات سینٹ فلورا)، ہے جو ایک دور افتادہ خانقاہ کے حجرے میں خود کو اور دنیا کو محبت کی خاطر تیاگ دیتی ہے، اس کی ساری عبادت و ریاضت، نفس کشی اور خود فراموشی

تکمیل ذات نہیں بلکہ بے گانگی ذات کے اظہارات ہیں۔ سینکڑوں سال بعد نئے زمانے میں بھی اُس کی نظریں سیاحتِ عالم میں اپنے محبوب کی متلاشی ہیں۔ اس کا بن باس ابدی ہے۔ منظور النساء ہاؤ سنگ سوسائٹی، وطن میں رہ کر جلا وطن زندگی بھر کے لیے بھی ہے اور بعدِ مات بھی۔

جلا وطنی کی دو مثالیں قرۃ العین کے دو نئے طویل افسانوں میں رشکِ قمر اور گلنار ہیں۔ گلنار ”دلربا“ کامرکزی کردار ہے۔ سید رفاقت حسین اس کے وہ معبود ہیں جن سے وہ کبھی عرضِ شوق بھی نہ کر سکی۔ جب انھوں نے اپنی اس پرستار کو جس کی پرستاری کا انھیں علم نہ تھا، گھر سے نکالا تو اسے زندگی بھر کے لیے بے گھر کر دیا۔ اس نے کامیاب زندگی گزاری، تھیرپور اور فلم میں عروج حاصل کیا، دولت کمائی، شہرت پائی۔ سب کچھ ملا لیکن اس کی محرومی کا مداوا نہ ہو سکا۔ اس کی یہ کامیابی اس کی جلا وطنی ہی کا دوسرا نام ہے۔ سید رفاقت حسین کی پونی حمیدہ کو فلمی دنیا کی دسربانہ کر اپنی خود بے گانگی کا انتقام لیا۔ اس کی محبت کا علم سید رفاقت حسین کو ہوتا بھی کیسے۔ ایک دوبار کے علاوہ کبھی سامنا بھی نہ ہوا۔ خاموش پرستاری کی دوسری مثال کارمن ہے وہ نیک کا انتظار کر رہی ہے، لیکن اسے خط نہیں لکھتی ہے۔

”تم خدا پر یقین رکھتی ہو؟“

”یہ تو بہت لمبا چوڑا مسئلہ ہے“ میں نے جمائی لے کر جواب دیا۔ ”مگر یہ بتاؤ تم اسے خط کیوں نہیں لکھتیں؟“

”پہلے میرے سوال کا جواب دو۔ تم خدا پر یقین رکھتی ہو؟“

”ہاں“ میں نے بحث کو مختصر کرنے کے لیے کہا۔

”اچھا تو تم خدا کو خط لکھتی ہو؟“

(کارمن)

”نظارہ درمیاں ہے“ کی پھیر و جاد ستور بھی اسی طرح انتظار کا بن باس لیے ہوتے ہیں۔ اس کی منتظر آنکھیں محبوب کی تلاش میں مرنے کے بعد جسم سے الگ ہو کر تارِ آبائی کے نابینا چہرے پر لگ جاتی ہیں اور خورشیدِ عالم کے گھر پہنچ کر اسے دیکھتی رہتی ہیں خورشیدِ عالم کو اس تشنگی دید کا علم نہیں، یہ آنکھیں اُسے چونکاتی اور متوجہ ضرور کرتی ہیں، لیکن یہ دیدار کوش آنکھیں اس سے کبھی کچھ کہتی نہیں۔ ہنسنا بھی کیا ہے۔

کاگا سب تن کھائیو چُن چُن کھائیو ماس دو نینامت کھائیو، موہے پیالمن کی اس

”اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو“ قرۃ العین کا حال کا لکھا ہوا طویل افسانہ ہے جو کسی لحاظ سے اہم ہے۔ اس میں اُن کی مخصوص تہذیبی فضا آفرینی بھی ہے، عورت کے مقدر کا مسئلہ بھی اور فنی دروست بھی۔ رشک قمر عرف قمرن سے ہم اتر پردیش کے شمالی پہاڑی علاقے کے ایک دیہاتی میلے میں متعارف ہوتے ہیں۔ ابتدائی منظر نامہ اس تہذیب کی عکاسی کرتا ہے جس کا بیان قرۃ العین پر ختم ہے۔ وہ ایک دوکان سے چار چار آنے کے دو کپ خریدتی ہے اور پھر ہرمزی خال کی آواز پر ”امرتی“ جلیبی اور کانرٹے بھانڈ“ کے مظاہرے میں مرکزی کردار ادا کرنے بھاگتی ہے اس کی آواز کا لہرا کوندتا ہے۔

جوانی و حسن و جاہ و دولت یہ چند انفاس کے ہیں جھگڑے
اجل ہے استادہ دست بستہ نوید رخصت ہر ایک دم ہے
لسان دست سوال سائل تہی ہوں ہر ایک مدعا سے
نیاز ہے بے نیاز یوں سے بغل میں دل صورت منہم ہے

اور پھر اپنا دوپٹہ پھیلا کر اس میں اکنیاں دونیاں سمیٹتی جا رہی ”کھسکے ڈبل کھسکے ڈبل“۔ وہ امرتی سے رشک قمر شاعرہ اور گلوکار بنتی ہے۔ فرہاد اور ورمہ کے توسط سے فنون لطیفہ کی دنیا میں آتی ہے، اس کی آواز کا لہرا ہر جگہ اسی طرح کوندتا ہے۔ مگر آخر تک اس کا مقدر وہی ہے۔ آنچل پھیلا کر مانگنا۔ اس آنچل میں شب آویز ہمدانی اور فرہاد بچے تو ڈال مانتے ہیں، مگر محبت کی رفاقت اسے نہیں ملتی۔ سب کچھ کھو کر، مہ پارہ کو کراچی کی انڈر ورلڈ میں گنوا کر وہ لکھنؤ خالی ہاتھ واپس آتی ہے۔ ہرمزی خالہ ابھی زندہ ہیں، مگر جمیلین جو اس افسانے کا سب سے جاندار، خود دار اور مضبوط کردار ہے، زمانے سے مسالمت نہ کر کے، بھوکوں مر چکی ہے۔ اس کی آواز کا شعلہ بجھ چکا ہے، فن کے قدرداں آنکھیں پھیر لیتے ہیں۔ اپنی سوسائٹی سے نکالی ہوئی رشک قمر پھر سے قمرن بن کر جمیلین کے ٹھیکیدار سے کام منگواتی ہے۔

کرتوں کی ترپائی فی کرتا دس پیسے، ایک ساری کے پانچ دس یا پندرہ روپے۔
بھاری کام کے بیس پچیس۔ ایک نیا پیسہ فی مری پتی۔ ایک آنے فی پھول کی کڑھائی
ایک نیا پیسہ فی شیڈ ورک۔ ایک نیا پیسہ فی بوٹی۔

اور ساری اپنے سامنے پھیلا کر اس پر چھپے ہوئے بیل بوتلوں کو غور سے دیکھا سوئی
میں دھاگہ پرویا۔ دیوار کے سہارے بیٹھ کر ساری کا آنچل گھٹنوں پر پھیلا یا اور

بوٹا کاڑھنا شروع کیا۔

تب وہ دفعتاً اپنا سر گھٹنوں پر رکھ کر پھوٹ پھوٹ کے رونے لگی۔

اس آغاز اور اس انجام کے درمیان پانے اور کھونے کا طویل سلسلہ ہے۔ ایک عمر آغا شب آویز ہمدانی کا انتظار کیا، فرہاد سے لو لگائی، بیٹا بمبئی کی انڈر ورلڈ اور بیٹی کراچی کی انڈر ورلڈ کی نذر ہوئی۔ کراچی میں ساہا سال جمیلین کے خط کا انتظار رہا، ہمدانی کے خط کا انتظار رہا۔ — ڈاکے لے آنے کے وقت دروازے پر کھڑے رہنے کی عادت نہ چھوٹی۔ اب سب انتظار ختم ہو گئے، لیکن کیا واقعی انتظار ختم ہوا؟

صدف آرا درما کو کھو کر نیا رفیق زندگی پا گئی۔ مگر قمرن کو رفیق زندگی کیا زندگی بھی میسر نہ آئی۔

اس افسانے میں فرہاد اور درما کے کردار دلکش ہیں، مگر یہ دلکشی سطحی ہے۔ فرہاد مرزا شوق کی زہر عشق کے ردایتی ہیرو ہیں، مرتے وقت اپنے کیے پر نادم، مگر قمرن کے لیے چھوڑتے کیا ہیں، غزلوں کی بیاض۔ کھلونے دے کر بہلانی جانے والی عورت ہمیشہ کی تہی دست ہے۔ یہ طویل افسانہ قمرن کا نہیں، ایک تہذیب کا بھی المیہ ہے اور عورت کی ازلی تنہائی کا بھی، کبھی نہ ختم ہونے والا انتظار جس کا مقدر ہے۔

”باؤ سنگ سوسائٹی“ کی ثریا حسین عرف بسنتی اپنے جانے والے سپاہی کے انتظار میں سوسائٹی سے آہستہ آہستہ نادانستہ طور پر مصالحت کر لیتی ہے۔ سلمان تو مر کرام ہو جاتے ہیں مگر بسنتی اور چھوٹی بیٹیا زندہ رہ کر زندگی نا آشنا از خود گمشدہ ہیں۔ یہ عورت ہے جو بھائی کے لیے کڑھتی ہے، باپ کی فکر کرتی ہے، محبوب کا انتظار کرتی ہے، اولاد کے لیے دکھ سہتی ہے۔

”اور میں نے سوچا کہ یہ کیا بات ہے — کہ ہر جگہ — مندروں اور تیرتھ

استھانوں میں، درگاہوں اور مزاروں کے سامنے، گرجاؤں اور امام باڑوں اور

گردواروں اور آتش کدوں کے اندر — یہ عورتیں ہی ہیں جو رورو کر خدا

سے فریاد کرتی ہیں اور دعائیں مانگتی ہیں۔ ساری دنیا کے معبدوں کے سردارے جس

پتھر عورتوں کے آنسوؤں سے دھلتے رہتے ہیں۔ عورتوں نے ہمیشہ اپنے اپنے

دیوتاؤں کے چہرہوں پر سر رکھا اور کبھی یہ نہ جاننا چاہا کہ اکثر یہ پاؤں مٹی کے

بھی ہوتے ہیں۔

عورتیں اتنی پرستار، اتنی پجاریں کیوں ہیں؟ اس لیے کہ وہ کمزور ہیں؟ اور سہارے کی حاجت مند ہیں؟ اس لیے کہ وہ اس مختصر سی زندگی میں بہت سے لوگوں سے بہت زیادہ محبت کرتی ہیں...

آخر عورتیں خدا کی اس قدر ضرورت مند کیوں ہیں؟

ریا کی اک دھنک جلتی

اس کا جواب قرۃ العین یہ دیتی ہیں۔

مگر ولینٹینا بھی تو ہے جو عین اس وقت خلا کے سفر میں مشغول ہے۔

قرۃ العین خلا باز عورت کی طرف بھی دیکھتی ہیں، اور ان نخت کش عورتوں کی طرف بھی جو جہد حیات میں مردوں کے دوش بدوش سرگرم عمل ہیں۔ لیکن وہ اس جواب سے مطمئن نہیں، ان کا سوال اپنی جگہ جواب طلب رہتا ہے۔ مردوں میں اس سوال کی اہمیت کا احساس نہیں کہ وہ اپنی ذات کے گرفتار ہیں۔ انسانی معاشرہ تمام تر ترقی اور جنسی مساوات کے دعاوی کے باوجود عورت کی ذات کو بجائے خود مقصد نہیں مانتا بلکہ مردوں کے حصول مقاصد کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ عورت کے دل کا احساس اگر کسی کو ہے تو وہ فقیر بن جاتا ہے۔ اقبال بخت سکسینہ (قلندر) بچپن سے عورتوں کی باتوں میں دلچسپی رکھتے ہیں، انطینڈ پنچ کر وہ ایک شیو لڑکی کی دل جوئی کی خاطر شیو بن جاتے ہیں، مسز ونک فیلڈ لی کا بیاں کھا کر بد مزہ نہیں ہوتے بلکہ اُس کے فرسٹریشن کا علاج اس کی شادی کرا کے کرتے ہیں۔ اچھالی بیمار داری اور بھداشت کرتے ہیں۔ ایڈونیا کو موت سے زندگی کی طرف لاتے ہیں اور آخر میں شادی کی تلاش میں دکھی آتماؤں کو ملکتی دینے کے لیے فقیر بن جاتے ہیں۔ اس تمام درد مندی و دل سوزی کے باوجود کیا ایک فرد ملکتی دلا سکتا ہے؟ قرۃ العین کا سوال پھر بھی باقی رہتا ہے "قلندر" کا کردار پوری طرح مثبت مرد کردار ہے یا پھر سلمان کا، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین کو مردوں میں اس طرح کے کردار شاذ شاذ ہی دکھائی دیتے ہیں۔ اگر یہ کردار بڑی تعداد میں ہوتے تو عورت کی زندگی المیہ ہی کیوں ہوتی۔ آج بھی ہمارے ملک میں تہج کی قربان تار روز اعلیٰ تعلیم یافتہ لڑکیاں تک بھینٹ چڑھتی رہتی ہیں اور شوہروں کے جیسے ہی ہوتی ہیں۔

قرۃ العین کے افسانوں میں جو کردار ملتے ہیں وہ متوسط، بالائی متوسط طبقے یا ان کے طبقے کے ہوتے ہیں۔ برطانوی ہند کا ذکر ہوتا تو زمیندار اراچے رانیاں، مابعد آزادی ہند کی سوسائٹی

میں ہائی کلاس انٹیلیکچوئل، پروفیسر، انجینئر، ڈاکٹر، سول سروس کے عہدے دار، بزنس میگنیت، فن کار — نچلے متوسط طبقے کے افراد بھی سماجی ترقی کی سیڑھیاں چڑھنے اور گرنے میں منہمک نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں کمیونسٹ اور انقلابی بھی اونچے طبقے ہی کے نظر آتے ہیں — اس مخصوص طبقاتی دلچسپی کی وجہ سے بھی شاید انہیں اپنے سوال کا جواب نہیں مل رہا ہے۔ چائے کے باغ کے مزدور، پارٹی اور غفور الرحمن، ڈالمن والا کے مسٹر پٹیلی اور ڈالنا، باؤسنگ سوسائٹی کے سید منظر علی، چچی، منظوریا، جھینگا پاسی، شمشوداد، شیخ رمضان، گوبر دھن چاچا، وہ تمام غریب کم پڑے لوگ جو جمشید کی بیٹی کو اپنی ذمہ داری سمجھتے ہیں، اکثر اس طرح سے بھی رقص فغاں ہوتا ہے، "کے بندو خاں بہشتی"، "دلربا" کے میرزا ناصر رضا صفوی اور مرزا عباس قلی بیگ، میلا کے Y. W. C. A. کی ملازمت پیشہ لڑکیاں، "اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کیجو" کے جمن خاں اور ہرمزی خاں، بقاتی اور حفیظی، "حسب نسب" کے لمن خاں اور دھمو خاں اور سلامت بوا، قرۃ العین ان کرداروں کو آئیڈیالائز تو کرتی ہیں، مگر ان کے پورے امکانات کو بروئے کار نہیں لاتیں — زندگی کی جدوجہد میں جتے ہوئے یہ لوگ بھی بیروین سکتے ہیں، صرف چھٹی بیگم (حسب نسب)، جو خاندانی آن بان پر مرتی ہیں اور خاموشی سے محرومی محبت کا زہریلی لیتی ہیں، زندگی کی رزم گاہ میں نکل آتی ہیں اور اپنا اعتبار نہیں کھوتیں، لیکن غریب طبقے کا جمشید اپنا معتبر وجود دکھو دیتا ہے، سید اختر علی ریاکار دنیا دار بن جاتے ہیں — فقیروں کی پہاڑی کا نوجوان ڈھونگی فقیر بن جاتا ہے، شریاعرف بسنتی، رشک نمر، راحت کا شانی، سب سماج کی چکاچوند میں کھو جاتے ہیں، جمیلن شاید اس لیے محفوظ رہ جاتی ہے کہ وہ اپنا بچ بھتی، اس کی یہ جسمانی کمی اس کی مضبوطی بن جاتی ہے۔ نچلے متوسط اور غریب طبقے کے افراد کی طرف قرۃ العین کا رویہ رومانی آدرش وادکارویہ ہے۔ وہ اوپری طبقوں کی عکاسی میں تو بے رحم نفسیاتی اور سماجی حقیقت نگاری سے کام لیتی ہیں، لیکن اس سے نیچے اتریں تو ان کی نظر حقیقت کی تہہ تک نہیں پہنچتی، شاید "آخر شب کے ہم سفر" میں انہوں نے اس سطح کو بھی اپنے قلم کی نوک سے گریب کر بیرے نکالے ہیں۔ وہ محنت کش طبقے کا احترام کرتی ہیں، اس سے انہیں محبت ہے، لیکن وہ ان کی زندگیوں کی پوری طرح مزاج شناس نہیں۔ اسی لیے انہوں نے اپنی کہانیوں کا کینوس اوپر کے طبقات تک محدود رکھا ہے۔ یہی ان کی قوت اور صداقت پسندی اور اعتباریت (AUTHENTICITY) کی دلیل ہے۔ ہر فن کار پر یہ واجب بھی نہیں کہ وہ ہر طبقے پر لکھے ضرور، "اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کیجو" اس لحاظ سے بھی اہم

ہے کہ انہوں نے نچلے طبقے کے کرداروں کو مرکزی حیثیت دی ہے اور ان کے دکھ درد کو گہری دردمندی کے ساتھ ان کی سطح پر آکر سمجھا ہے۔

قرۃ العین کی زندگی ہندوپاک اور یورپ کی اونچی اٹھلکیوں میں گزری ہے، اسے انہوں نے صرف دیکھا نہیں، برتا ہے، انہیں اودھ کی تہذیب، ہندو مسلم مشترکہ ثقافت کی مقدار سے عشق ہے۔ وہ نئی مغرب زدہ تہذیب اور موجودہ سرمایہ دارانہ معاشرت میں جہد معاش کی بے رحمی و خود غرضی سے پوری طرح واقف ہیں۔ ان کی کہانیوں میں یہی فضا ملتی ہے ایک وہ تہذیب جو آفتاب رائے کو جہنم دینے والی ہے، دوسری وہ جس نے جمشید کو جہنم دیا۔ ان دونوں تہذیبوں میں عورت کا مقدر محرومی و انتظار ہے۔ سلمان فسادات اور تقسیم کے ایسے پر کہتا ہے۔

”جس نظام نے اس مذہبی عصبیت کو جنم دیا، اُسی عصبیت کے ہاتھوں اس سماج کے محل جلا دیئے گئے۔۔۔۔۔ ماضی کی محل سرائیں جل کر رکھ ہوئیں مگر ابھی اس بلے کی بنیادوں پر دونوں ملکوں میں نئی بورژوازی کے نئے محل کھڑے ہوں گے۔ کل کے جاگیر دار کی جگہ آج کا سرمایہ دار حاصل کرے گا۔ ہماری جدوجہد کا آغاز آج سے ہو رہا ہے۔“

اس جدوجہد کا آغاز ہنوز روزِ اول میں ہے اور جنتِ موعودہ بہت دور ہے۔ قرۃ العین نے ایک تہذیب کی موت اور دوسری کی سطحیت کو جس فن کاری سے پیش کیا ہے، وہ کل کے مویخ کو دونوں تہذیبوں کی تاریخ لکھنے کے لیے زندہ کردار فراہم کر سکتا ہے۔

مشترکہ ہندو مسلم کلچر کیا تھا؟

”زبان اور محاورے ایک ہی تھے۔ مسلمان بچے برسات کی دعا مانگنے کے لیے منہ نیلا پیلا کیے گلی گلی ٹہن بجاتے پھرتے اور چلاتے۔۔۔۔۔ برسورام دھڑاکے سے بڑھیا مرگئی فاقے سے۔ گڑبوں کی بارات نکلتی تو دھنک کیا جاتا۔ ہاتھی کھوڑا پالکی جے کنہیا لال کی۔ مسلمان پردہ دار عورتیں جھنوں نے ساری عمر ایسی ہندو سے بات نہ کی تھی جب ڈھولک لے کر بیٹھتیں تو بہک بہک کر الٹتیں۔۔۔۔۔ بھری گگری موری ڈھرکائی شام۔۔۔۔۔ کرشن کنہیا کے اس تصور سے ان لوگوں کے اسلام پر کوئی حرف نہ آتا تھا۔ یہ گیت اور کجریاں اور خیال، یہ محاورے یہ زبان، ان سب

کی بڑی پیاری اور دل آویز مشترکہ میراث تھی۔ یہ معاشرہ جس کا دائرہ مرزاپور اور جون پور سے لے کر لکھنؤ اور دلی تک پھیلا ہوا تھا۔ ایک مکمل اور واضح تصویر تھا جس میں آٹھ سو سال کے تہذیبی ارتقاء نے بڑے گہیرا اور بڑے خوبصورت رنگ بھرے تھے۔ (جلا وطن)

اقبال بخت سکینہ تختی پر لکھتے تھے سہ

قلم گوید کہ من شاہِ جہانم قلم کش را بہ دولت می رسام
سنی کو بڑے صدمے سے دیکھتے ہیں "محرم کی ساتویں تاریخ کو قیصر جا رہی ہو؟" (قلندر) اور محمد گنج کے ہندو مسلمان فرحتیا کو اپنی مشترکہ ذمہ داری سمجھتے ہیں رہاؤ سنگ سوسائٹی، اس تہذیب کی موت کا منظر بھی دیکھ لیجیے :-

آج چاند رات تھی محلے میں نقارہ رکھا جا چکا تھا۔ مجلسیں اب بھی ہوتیں۔ لیکن وہ چہل پہل، رونق اور بے فکری تو کب کی خواب و خیال ہو چکی تھی۔ ڈیوڑھی میں ڈوبیاں اترنی شروع ہوئیں اور بیدیاں آکر امام باڑے کے دالان میں بیٹھنے لگیں۔ کشوری بیدلی سے دہلیز پر اپنی پرانی جگہ پر بیٹھی رہی۔ دالان کی چاندنی جس پر تل دھرنے کو جگہ نہ ہوتی تھی اب چھدری چھدری نظر آتی تھی۔ سارے خاندانوں میں سے دو دو تین تین افراد تو ضرور ہی ہجرت کر گئے تھے بڑی بھادج بہت مشکل سے پاؤں گھیٹی ادھر ادھر چل رہی تھیں۔ اب وہ اللے تلے کہاں ساری مہرباں اور کہارنیں اور پانسینیں ایک ایک کر کے چھوڑ کر چل دیں۔ بس نگوڑی مولہ رہ گئی تھی سو اس کی آواز کو بھی پالاما گیا تھا۔

"عاشور کی شب لیلیٰ" — بو آمدن نے جو حسبِ معمول عینک گھر بھول آئی تھیں دوبارہ غلط مرثیہ شروع کیا لیکن سب پر ایسی اداسی اور اکتاہٹ طاری تھی کہ کسی نے ان کی نصیحت کرنے کی ضرورت نہ سمجھی۔ بگن نے آواز ملائی — چراغوں کی روشنی دالان میں مدھم سا زرد رواجالا بکھیرتی رہی۔ آنگن کا گیس کا ہنڈہ پیلا پڑتا جا رہا تھا۔ اس تاریکی میں کشوری سیاہ دوپٹے سے سر ڈھانپے اپنی جگہ پر اکڑوں بیٹھی سامنے رات کے آسمان کو دیکھتی رہی۔ (جلا وطن)

مشترکہ تہذیب کے دم نزع کا یہ نقشہ محرم کی چاند رات کی سوگوار عزاداری کی فضا کے وسیلے

سے بڑا معنی خیز ہو گیا ہے۔ اس تہذیب کے باقیات اپنے لمحات کے نقطوں کے حصار میں قید بے دلی کا شکار ہیں۔ مولوی عبدالصمد عثمان گنج ضلع سیہور سابق بھوپال اسٹیٹ احمد آباد کے اسپتال میں دم توڑ رہے ہیں اور راحت کا شانی جو آنکھوں میں نئی جلمگا ہٹ سیٹھنے کی پیاس لیے کلکتہ، بمبئی، کراچی اور مشرقی بنگال کی سرمایہ دار سوسائٹی میں بٹھکنے نکلی تھی پولیس کی حراست میں ہے، چائے کے باغ، سید رفاقت حسین بہت دنوں تک جیتے رہنے کی سزا کاٹ رہے ہیں: ”یہ دیکھیے آپ کے احباب ڈوم دھاڑیوں کے ساتھ فخر سے دانت نکوسے کھڑے ہیں۔ استغفر اللہ۔“

شف نے اخبار میں چھپی تصویر پر نظر ڈالی۔ شہر کے ایک عصرانے میں بمبئی سے آئے ہوئے دو تین فلم سٹار چند صوبائی وزراء کے ساتھ کھڑے مسکرا رہے تھے۔

”ڈیڈ — یہاں بہت دھول اڑ رہی ہے۔ اندر چل کر آرام کیجیے۔“ (دربار)

اور وہاں ان کی چیمینی پوتی گلنار کی فلم کمپنی میں ہیروئن بن کر اپنے نصیب پر آپ ہی حیرت کر رہی تھی۔ قرۃ العین کے یہاں زمیندار اور اعلیٰ عہدے دار طبقے کی فکاسی ابتدا سے تھی لیکن ان افسانوں میں ان کی نگاہ میں تجزیاتی گہرائی آگئی ہے۔ وہ گزشتہ تہذیب کی خوبیوں کے ساتھ اس کے انحرافات کے اسباب کو سمجھ گئی ہیں۔ ان کا یہ تجزیہ معاشیاتی یا عمرانی مقالہ نہیں بلکہ ان کی خوبی ہے۔ مواقع، واقعات اور کرداروں کے عمل کے وسیلے سے وہ ایک تہذیب کی موت اور دوسری کی پیدائش و نشوونما کو فن کارانہ انداز میں پیش کرتی ہیں۔ وہ تاریخ اور معاشرے کی تبدیلی کی جدیدیات سے واقف ہیں۔ اس جدیدیاتی عمل کو وہ خشک فلسفیانہ اور سائنسی اصطلاحات کے بجائے انسانی جذبات و احساسات، اقوال و افعال کے فطری اظہار میں دکھتی اور دکھاتی ہیں۔ کبھی یہ گمان ہوتا ہے کہ ان کی ہمدردی انحرافات پذیر یا مرتے ہوئے طبقات کے ساتھ ہے اور وہ نو دولتہ طبقے کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہیں۔ ایسا فطری ہے اس لیے کہ اس طبقے کی کچھ انسانی اقدار تھیں، اس نئے طبقے کا تمام تر فلسفہ و عمل غیر انسانی اور بھیانک ہے۔ نچلا طبقہ ان کا موضوع نہیں لیکن ان کی ہمدردیاں اس کے ساتھ بہت واضح ہیں۔ ”دربار“ کے کردار گریسی، چائے کے باغ، کے سرحد کی دونوں طرف بار بار ڈھکیلے جانے والے مزدور، ڈرائیور، رکشاراں اور اینگلو انڈین طبقے کے مفلوک الحال افراد میں انہیں قدروں کا احساس، محبت و وفا کا لحاظ اور انسانی رشتوں کا جو پاس ملتا ہے، وہ ان طبقوں میں مفقور ہے جس کے زوال یا عروج کی

وہ کہانیاں کہتی ہیں۔ اگر قرۃ العین انہی سے اپنے ہیسرو چاہتیں تو عورت کا وہ المیہ جو انہیں ابدی نظر آتا ہے، شاید ایک حد تک اس کی المناکی کم ہو جاتی۔ بچلے اور متوسط طبقے کی عورت اب اپنا حق مانگنے اور لینے اور اپنی انسانی حیثیت کو منوانا بھی سیکھ گئی ہے۔ وہ زمینداری نظام کی تانوی قیدی مخلوق ہے نہ وسیلہ نشاط اور نہ وہ ابھرتے ہوئے سرمایہ دار طبقے کی تجارت اور اشتہا کا ضمیر سوختہ آلہ کار ہے۔

قرۃ العین کے کئی طویل افسانے نسل در نسل پھیلنے اور بڑھتے ہیں جیسے جلا وطن، ہاؤسنگ سوسائٹی اور دربار ایک نسل کے مظلوم دوسری نسل یا تیسری نسل میں حاکم بن جاتے ہیں۔ جمنسید چھوٹی بیٹیا کو اپنی سکریٹری بنا کر اس کے حسن و معصومیت کا استحصال کرتا ہے یا گلنار دربار کو پردہ سیمیں پر پیش کر کے بیرسٹر صاحب سے انتقام لیتی ہے۔ یہ محض اتفاقی حادثات ہو سکتے ہیں۔ ان کی بنا پر سماجی عدل کی کوئی جدید باقی منطق مرتب نہیں ہوتی۔ اسے مکافات کہا جاسکتا ہے نہ سزا و جزا کے کسی آفاقی قانون کا سماجی مظہر مانا جاسکتا ہے۔ ہو سکتا ہے اس سے ایک حد تک تنقیح جذبات CATHARSIS ہو جاتی ہو۔ لیکن سزا و جزا کے مسئلے کا حل نہیں نکلتا۔ خیر و شر اور جبر و قدر وہ مسائل ہیں جنہوں نے بڑے سے بڑے راسخ العقیدہ خدا پرستوں کے ایمانوں کو متزلزل کر دیا ہے۔ اسی مسئلے کو حل کرنے کے لیے کانٹ نے خدا اور آخرت کے تصورات کو اخلاقیات کی اساس بنایا تھا۔ پھر بھی قانون جزا و سزا اس کے یہاں مفروضہ ہی رہا۔ واقعی صورت حال وہ ہے جو ”یاد کی ایک دھنک جلیے“ میں ناصر چچا کی زبان سے ادا کی گئی ہے۔

”رات ایک سہ منزلہ عمارت میں آگ لگ گئی اور ایک مولوی صاحب مع اپنے خاندان کے جل کر ختم ہو گئے۔۔۔ میں ان مرحوم کو جانتا تھا۔ بے حد خدا ترس اور نیک بزرگ تھے اور بہت غریب۔ ساری زندگی فقر و فاقے میں پیٹ کی آگ بجھانے کی تگ و دو میں کٹی اور رات اس قبر ناک آگ نے خاتمہ کر دیا۔۔۔ یہ اللہ میاں کے پاس کس قسم کا انصاف ہے۔۔۔ اسی عمارت میں ایک سیٹھ رہتا تھا جو شہر کا مشہور بد معاش ہے اور سینکڑوں غریبوں اور مظلوموں کا خون چوس کر الغاروں دولت جمع کی ہے۔ وہ مع اپنے خاندان کے صحیح و سالم بچ گیا۔ اس پر ذرا آنچ نہ آئی۔“

فطری یا الٰہی قانون مکافات سادہ و سریع الفہم نہیں۔ اخلاقیات و قانون غریبوں کی تسکین اور

ظالموں کے استحصال کے دورِ خے ہتھیار ہیں۔ اسی لیے مظلوم عورتیں، اور سادہ دل مرد تو نے ٹوٹے، تعویذ گنڈے، منتوں مرادوں کا سہارا لے کر اپنے کو فریب دیتے ہیں اور گریسی کنواری مریم سے لڑ جھگڑ کر، خوشامد کر کے، رو کر اپنے کو بہلا لیتی ہے۔ کام مراد کے مطابق نکل جائے تو عقیدے کو استی کام ملتا ہے، نہ نکلے تو قسمت کا نام لے کر صبر کیا جاتا ہے۔ اور صبر کی حساب د دنیاوی عیش و دولت سے کہیں زیادہ لمبی چوڑی ہے۔

قرۃ العین کے نوجوان کردار سزا و جزا کے کسی اصول کو نہیں مانتے، اس لیے کہ خود معاشرہ کسی اچھے اصول پر قائم نہیں۔ یہ دو نسلوں کے رویوں کا فرق ہے۔ مردوں کے مقابلے میں عورتیں کیوں عبادت گاہوں کا سہارا لیتی ہیں؟ کسی مافوق الفطرت قوت سے مکافات کے لیے لو لگانا کیا کمزوری نہیں؟ لیکن اس کمزوری کے پیچھے جو انسانیت، کردار کی جو طاقت ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مکافات کے آفاقی جد لیاتی قانون کے نتائج بہت دیر میں رونما ہوتے ہیں۔ لیکن مظلومی و سبکی کو اخلاقی سہارا ابھی اسی دنیا میں چاہیے۔

قرۃ العین کے یہاں جو نسلی خلیج (GENERATION GAP) نظر آتی ہے، ان دو تہذیبوں اور نظامِ اقدار کی درمیانی خلیج ہے۔ مولوی عبدالصمد اور راحت کاشانی، سید جعفر عباس اور کشوری، دلربا اور سید رفاقت حسین، جمشید اور سید مظہر علی کا بعد دو دنیاؤں کا بُعد ہے۔ ایک دنیا دم توڑ چکی یا نزع میں ہے، دوسری درپردہ میں۔ یہاں موت ہے۔ وہاں گم شدگی و خود بے گانگی، بے بسی، ادا اسی بے معنویت یہاں بھی ہے وہاں بھی وقت کے بے رحم اندھے سیل میں وہ ڈوب گئے، یہ خود کو پانے کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں۔ قرۃ العین نے جس تہذیب اور جن طبقات کے کرداروں کو موضوع بنایا، یہی ان کا مقدر ہے۔ اٹل اور ناگزیر، حقیقی اور ناقابل انکار حقیقت صرف ایک ہے، فنا۔ ان افسانوں میں فنا کا آسیب ہر وجود پر منڈلا رہا ہے۔ اس لیے کہ ابھی نئی جدوجہد کا شاید آغاز ہی نہیں ہوا۔ ہمارا عہد دو تہذیبوں، دو نظامِ ہائے اقدار، دو دنیاؤں کے درمیان عبوری پل ہے۔ قرۃ العین نے اس پل کی تصویر کشی کی ہے جس پر سے فریب خوردہ امید گزیدہ روحوں کے مجروح و گار قافلے گزر رہے ہیں۔ ابھی متنبہ نہیں، اس لیے کبھی کبھی افراد یا گروہ پل سے ادھر بھی لوٹ آتے ہیں، مگر گھبرا کر پھر دوسری طرف بھاگتے ہیں۔ بے سمتی کے اس احساس، زندگی میں معنی کی کھوج کی یہ داستان مرثیہ بھی ہے رزمیہ بھی۔ ناول کو نئے عہد کا رزمیہ کہا جاتا ہے۔ قرۃ العین کے افسانے اسی رزمیہ کی کڑیاں ہیں۔

قرۃ العین کے نئے افسانوں میں اگر انتخاب کرنا ہو تو میں "جلاوطن" اور "ہاؤسنگ سوسائٹی" کو معاشرتی دستاویز کے فن کارانہ اظہار کے طور پر ان کے بہترین فن پاروں میں رکھوں گا۔ "سیتا ہرن" اور "اگلے جنم موہے بیٹیا نہ کیجو" کو عورت کے ایسے اور مقدّر کی داستان کے طور پر چنوں گا۔ "دلربا" آغا شتر تھیٹر کے عہد کی بازیافت کے طور پر نمائندگی کا طالب ہے۔ مختصر افسانوں میں "یاد کی اک دھنک جملے"، "ڈالین والا"، "قلندر"، "فوٹو گرافر"، "لکڑی گھے کی ہنسی" اور "حسب نسب" کا انتخاب کرنا ہوگا۔ تاریخی شعور اور زماں کے تجربے کو ٹھوس پیکر دینے والے افسانوں میں "اعتزافات سینٹ فلورا"، "ملفوظات حاجی گل بابا"، "روشنی کی رفتار" اور "آئینہ فروش شہر کوراں" اپنی فن کارانہ تکمیل کے ساتھ تکنیک میں تجربے کی جدت و جرات کے لیے خود بخود منتخب ہو جائیں گے۔ ان سب میں سماجی تنقید اور گہرا اخلاقی حاسہ مشترک ہے۔

ان میں سے ہر افسانے کا اسلوب جدا تکنیک الگ اور موضوع کو برتنے کا سلیقہ منفرد ہے۔ عام طور سے یہ سمجھا جاتا ہے کہ قرۃ العین کا اسلوب ہر تحریر میں یکساں ہوتا ہے اور یہ بھی کہ یہ اسلوب جو رومانی نثر کا نیا اسلوب ہے، عہد جدید کی پیچیدگی کے اظہار کے لیے موزوں نہیں۔ اس کے برخلاف میری رائے یہ ہے کہ قرۃ العین کے یہاں اسلوب کا تنوع ہے۔ "دلربا" اور "اگلے جنم" کا اسلوب ان کے تاریخی اور تخیلی افسانوں سے یکسر مختلف ہے جلاوطن اور ہاؤسنگ سوسائٹی کی فضا میں بڑا فرق ہے۔ اس کے باوجود اس اختلاف کے پس پشت تخلیقی تجربے کی وحدت ہے جو ان مختلف النوع کہانیوں کو ایک دوسرے سے منسلک بھی کرتی ہے۔ قرۃ العین کا رویہ کہیں کہیں رومانی ہے، لیکن موضوعات کو برتنے کا انداز کئی مقامات پر حقیقت پسندانہ بلکہ صحیح طور پر مخالف رومانی ہو جاتا ہے۔ ان کے اسلوب کو تو انائی زبان پران کی قدرت، موضوع سے ان کی واقفیت، مسائل سے ان کے ذاتی تعلق (INVOLVEMENT) و تارتخ و تہذیب کے ان کے وسیع مطالعے نے دی ہے۔ تجربہ اور مشاہدہ تخلیق میں بنیادی اہمیت کے حامل سہی، لیکن ریاضت اور مطالعہ اسے جو گہرائی اور تکمیل عطا کرتا ہے، اس کا ثبوت یہ افسانے ہیں۔ ان پر کوئی لیبیل چسپاں کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ جدید بھی ہیں، ان میں کہانی پن بھی ہے، سماجی آگہی بھی، تاریخی بصیرت بھی۔ ان میں سے بہترین ہماری زبان کے افسانوی ادب کے شہکار ہیں۔ ان کے اسلوب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس نے افسانے کی زبان کو عمیق فلسفیانہ و مابعد الطبیعیاتی تصورات اور پیچیدہ اخلاقی و نفسی مسائل کے تخلیقی اظہار کے قابل بنایا ہے۔

نیا افسانہ

مسائل اور تجزیہ



نیا ادب اور پرانی کہانیاں

علی گڑھ میں کیلے کا ایک باغ تھا۔ طوائفوں کی رسم تھی کہ ہر شب عاشور کو اس باغ میں کیلے کا پتہ توڑنے جاتی تھیں۔ ایک برس شہر میں فساد ہو گیا۔ باغ کے مالک نے لٹھ بند جاٹ بٹھا دیے کہ شب عاشور کو وہاں کوئی قدم نہ رکھے۔ اس پر وہ رسم جو طوائفوں کے لیے مخصوص تھی شہر بھر کے مسلمانوں کا مسئلہ بن گئی۔ تاہم طوائفوں نے طے کیا کہ دونوں کا کوئی گروہ ان کے ساتھ نہیں جائے گا کہ یہ رسم کے خلاف بات ہوگی۔ تو وہ اپنے دستور کے مطابق آئیں اور کیلے کا پتہ توڑ کر صحیح سلامت واپس آ گئیں۔ ہماری دادی اماں کہا کرتی تھیں کہ اصل میں اس جلوس کے ساتھ سبز پوش سوار تھے جنہیں دیکھ کر لٹھ بند دہل گئے اور باغ کا درگھول دیا۔ اور خواجہ حسن نظامی کہتے ہیں کہ سنہ ستاون میں دلی والوں نے حضرت خواجہ نظام الدین ادویا کے مزار کے قریب دو سبز پوش سواروں کو گزرتے دیکھا تھا۔ اس طور کے سوار مسلمانوں کو سب سے پہلے بدر میں نظر آتے تھے۔ تب سے یہ روحانی واردات ہماری ذات کا حصہ ہے اور ان سبز پوش سواروں پر ایسا اعتبار قائم ہوا کہ جب جب پیغمبری وقت پڑا یہ سبز پوش سوار دور دلتالی دیے۔ سبز پوش سوار نہ ہوتے تو سیاہ نقاب ڈالے تلوار باندھے کوئی سوار آتا تو شکل انسانی کرتا۔ نقاب پوش سوار نہ آتا تو خواب میں کوئی سفید عمامہ باندھے نورانی صورت آتی اور گرہ انسانی کرتی مگر سنہ ستاون میں دلی والوں کو سبز پوش سوار نظر آئے اور انہیں قیامت سے نہ بچا سکے ہم نے اس نازک وقت میں ذاتی شجاعت سے لے کر اجتماعی عقائد تک اپنی دیاں دیکھیں تو جس پر ہمیں ایمان تھا آزما کر دیکھ لیا۔ ہماری کوئی شے نہیں بچا سکی اس سے ہمارا اپنی ذات سے اعتبار اٹھ گیا اور سبز پوش سواروں میں ایمان صرف علی گڑھ کی طوائفوں کو رہ گیا۔ علی گڑھ والے سرسید ان کے قائل نہیں رہے تھے۔

سر سید احمد خاں کے وقت سے تقسیم تک دیومالائی طرز احساس فرسودہ خیالی کی علامت بنا رہا۔ سر سید تحریک 'نیاز فتح پوری گروپ' ۳۵ء کی ادبی تحریک، سب نے اپنے اپنے وقت میں اسے معیوب اور قابلِ تیسخ جانا۔ اور ۳۵ء کی تحریک کے ماتحت تو ماضی کے حوالے سے سوچنا بھی قدامت پسندی کی دلیل بن گیا تھا۔ ان کے لیے حاضر پوری حقیقت تھا۔ ان فکری تحریکوں کے ماتحت ہم نے اپنے آپ کو بہت بدلا اور اپنی دانست میں اوہام پرستی اور قدامت پسندی سے بڑی حد تک پیچھا چھڑایا تھا۔ بھول چوک میں کوئی میراجی پیدا ہو گیا تو اسے مستنیاات کے خانے میں ڈال دیا۔

لیکن فسادات کے زمانے میں وہ سبز پوش سوار جانے کس کھوہ سے پھر نکل آئے اور بستی بستی گھرے ہوئے لوگوں کو سوار، خواب اور معجزے دکھائی دینے لگے معلوم ہوا کہ انیسویں صدی کے یورپ کے عقلی نظریے اور علی گڑھ یونیورسٹی کی تعلیم سب ظاہری ٹیپ ٹاپ تھی۔ اند سے ہم وہی موچی کے موچی رہے۔ ہمارا لباس ہماری گفتگو، ہمارے ادب آداب ضرور بدلے تھے۔ ہمارے خیالات اور نظریات بھی بہت بدل گئے تھے مگر ہمارا بنیادی طرز احساس جوں کا توں تھا۔ اس رستا خیز میں نقل وطن کرنے والے مہاجرین کہلاتے۔ جن شہروں میں وہ پہنچے وہاں کے لوگوں نے اپنے آپ کو انصار سمجھا۔ قدیم تاریخی اصطلاحوں کا یہ بے ساختہ استعمال اپنے ایک فعل کو ایک منصوبہ معنی پہنانے کا عمل تھا۔ ہم گویا اپنے اس وقت کے عمل کو ساڑھے تیرہ سو برس کے عمل سے پیوند کر کے دیکھ رہے تھے۔

ہجرت کرنے والے اسپیشل گاڑیوں میں لد پھند کر پاکستان پہنچے۔ مگر انھوں نے اپنی ریل گاڑیوں کے متوازی بلیوں اور رتھوں میں لدے ہوئے قافلے بھی چلتے دیکھے ہوں گے۔ مشرقی پنجاب کے دور دراز علاقوں سے آنے والے ان دیہاتیوں میں ایسے گروہ بھی تھے جو ابھی قبائلی عہد کی فضا میں جی رہے تھے۔ ان میں وہ میو قبیلے بھی جو اپنے علاقے میں جاٹوں سے اس وضع سے بڑتے تھے کہ صبح کو نقارہ جنگ پہ چوٹ پڑی اور فریقین بلم بھالے لے کر نکل آئے۔ شام کو التوائے جنگ کا نقارہ بجا اور لڑنے والے اپنے اپنے گھروں کو لوٹ گئے۔ ان لوگوں نے ابھی دستی بم بنانے نہیں سیکھے تھے اور نہ چھپ کر چھپے بازی کی دانتیں کرتے تھے اور نہ اس علاقے میں برہنہ عورتوں کا کوئی جلوس نکلا۔ ہمیں اس ہنگامہ میں پہلی بار پتہ چلا کہ ہمارے معاشرے میں انگریزی تعلیم سے آراستہ طبقوں کے پہلو پہلو ابھی وہ

قبیلے بھی موجود ہیں جن کی قدیم اخلاقیات میں بال برابر فرق نہیں آیا ہے اور جو محبت اور نفرت کے بر ملا اظہار کے قائل ہیں۔

پس اس رستاخیز میں چھپی ہوئی چیزیں سامنے اور دبی ہوئی صورتیں سطح پر آگئیں یوں ملوں ہوا کہ اگلی پچھلی کئی صدیاں بیک وقت ہمارے وقت میں سانس لے رہی ہیں۔ اس ادراک کے طفیل احساسات کے قدیم سانچے اور اظہار کی پرانی صورتیں بھی ہم نزدیک سمجھ بیٹھے تھے پھر سے بامعنی اور کارآمد نظر آنے لگیں۔ نئی نظم یکا یک ایسے فیل ہوئی جیسے مشرقی پنجاب میں گاڑیوں کا سلسلہ فیل ہوا تھا۔ اس وقت سے اب تک نئی نظم کی حیثیت اسپیشل ٹرین کی سی چلی آتی ہے۔ دور کے بدلنے کے ساتھ ذریعہ اظہار اکثر بدل جایا کرتا ہے۔ فسادات کے دنوں میں ہماری بستی کی چڑیوں نے یکا یک صبح کو چمکنا بند کر دیا تھا۔ کہتے ہیں کہ کوئی آفت آنے والی ہو تو چڑیاں پہلے سے سونگھ لیتی ہیں اور ان شاخوں سے ہجرت کر جاتی ہیں۔ غالب کا وجدان چڑیوں سے کم نیز نہیں تھا۔ غالب کا دور سنہ ستاون کی آفت کے ساتھ ختم ہوا مگر اس نے غزل کہنی کئی برس پہلے سے چھوڑ رکھی تھی۔ پھر اس نے یاروں کو اردو میں خط لکھنے کا شغل بکڑا۔ سنہ ستاون میں یہی شغل اس کے لیے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بن گیا۔ اس طور غالب اپنے زمانے کے بعد بھی تھوڑی مدت زندہ رہا۔ اور حالی اور آزاد نے انگریزی شاعری کی جتنی معلومات ان تک پہنچی تھی اس سے فائدہ اٹھاتے ہوئے غزل کو ترک کیا اور نظم کو اختیار کیا۔ یوں اکبر الہ آبادی بہت قدامت پسند بنتے تھے مگر انھیں یہ پتہ چل گیا تھا کہ اونٹ پہاڑ کے نیچے آگیا ہے اور ملک میں ریل گاڑی جاری ہو گئی ہے۔ اس لیے ذریعہ اظہار انھوں نے بھی نئی قسم کی نظم ہی کو بنایا۔ اور ڈپٹی نذیر احمد نے داستان کی روایت سے کنارہ کر کے ناول لکھنے پر کمر باندھ لیا۔ ۱۹۷۷ء میں سواری کا سلسلہ پھر درہم برہم ہو گیا۔ ریل گاڑیاں بند ہو گئیں اور دیہاتی ہی نہیں بہت سے تعلیم یافتہ شہری بھی مشرقی پنجاب کی طرف سے بلیوں اور رتھوں میں سوار ہو کر اور کھوکھرا پار سے اونٹوں پر لد کر پاکستان پہنچے۔ اور لکھنے والے قدیم اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرنے لگے۔ پچھلے لکھنے والوں نے توصیف پڑی۔ بلی بھی مگر تقسیم کے آس پاس پیدا ہونے والوں نے آغاز ہی غزل سے کیا۔ اور غزل کا معاملہ یہ تھا کہ اس ہنگامہ میں جب نئی نظم والے نئے سماجی تقاضوں اور نئی سائنسی حقیقتوں کا غل بجا رہے تھے بے چارے فراقی گورکھپوری، میر و مصطفیٰ کی باتیں کر رہے تھے اور غزل کو فانی و اصغر کے

چنگل سے نکال کر نئے رستے پر ڈالنے کی کوشش کر رہے تھے تقسیم کے بعد نئی شاعری کی ذمہ داری اسی غزل کے سرپرستی۔

تقسیم کے آس پاس پیدا ہونے والوں کی پہلی کھیپ سے ناصر کاظمی، جمیل الدین عالی، شہت بخاری، اور سلیم احمد برآمد ہوئے۔ انھوں نے آغاز غزل سے کیا۔ ابن انشا کو بات ذرا دیر میں سمجھ میں آئی۔ پہلے انھوں نے الف بیلہ کے زور پر نظم ہی میں قدیم و جدید کو ملانے کی کوشش کی مگر پھر بار کر غزل پر آ رہے اور ابن انشا سے انشا جی بن گئے۔ پھر غزل کے سوا بھی اظہار کے قدیم سانچے آزمائے جانے لگے جمیل الدین عالی غزل کی دلی سے نکل کر دوہے تک گئے۔ پچھلوں میں سے مختار صدیقی اپنے ہم عصر قیوم نظر کو نئی ہئیتوں کے تجربوں میں مصروف چھوڑ کر سی حرفی کی طرف نکل گئے۔ انجم رومانی نے نظم آزاد کو یکسر ترک کر کے اس وضع سے غزل کہنی شروع کی کہ گویا یہی ان کا اسلوب بیان تھا۔ ن. م. راشد نے کہ جنھوں نے غزل اور حالی کی ایک سانس میں مخالفت کی تھی نظم آزاد کا عربی و عجمی قصص و حکایات سے جوڑا ملایا۔ یوں انھوں نے اپنے دوسرے مجموعے میں غزلوں کا ضمیمہ شامل کرنے میں بھی متنازعہ نہیں جانا محمد صفدر نے اسی نظم آزاد میں سندہ ستاون کو صرف مطلب ادا کرنے کا ذریعہ بنایا۔

سرحد کے ادھر کی نگارشات اس وقت میرے پیش نظر نہیں ہیں۔ ویسے وہاں کے نئے لکھنے والے مسائل کو سمجھنے کی زیادہ سنجیدگی سے کوشش کر رہے ہیں۔ اس لیے بگلور کے پرچہ "سوغات" میں نئی نسل کا حوالہ آتا ہے تو اس کے کچھ معنی بھی نظر آتے ہیں۔ یوں وہاں کی تحریروں اور یہاں کی تحریروں کا ایک ہی طرح سے تجزیہ کرنا شاید درست نہ ہو مگر قدیم اصناف سخن نے ادھر بھی نئے لکھنے والوں کو اپنی طرف کھینچا ہے۔

قدیم اصناف کے رواج پانے کے ساتھ وہ اسالیب بیان بھی جو ماضی ہو گئے تھے پھر سے بامعنی نظر آنے لگے۔ بعض اسالیب بیان تو پرانی اصناف کے حوالے سے آئے۔ مثلاً، شہر آشوب اور ساقی نامہ ایسی اصناف کو برتا گیا تو ان کے ساتھ اس اسلوب بیان کو بھی جو ان سے متعلق چلا آتا ہے استعمال کیا گیا۔

بعد تسبیح و حمد رب جلیل لب کشایوں ہے خاکسار خلیل

اور جب عزیز احمد نے امیر تیمور کے زمانے کو افسانے کا موضوع بنایا تو نثر کے پرانے اسالیب بیان کو کام میں لانا بھی لازم آیا۔ قرۃ العین حیدر کے لیے مشکل یہ تھی کہ اردو نثر میں بیان کا

کوئی ایسا اسلوب جو قدیم آریائی عہد کی فہماکی سے ہم آہنگ ہو ڈھلی ڈھلائی شکل میں موجود نہیں تھا۔ انھوں نے اس قسم کا اسلوب بیان وضع کرنے کی کوشش کی مگر خود انھیں اس پر اعتبار نہیں آیا۔ شاید اسی لیے وہ فٹ نوٹ میں سنسکرت اور ہندی لفظوں کے معنی دینا بھی ضروری سمجھتی ہیں۔ غزل اگرچہ پرانی صنف سخن ہے لیکن چونکہ اس کی روایت مثنوی یا داستان کی طرح درمیان میں منقطع نہیں ہوئی تھی اس لیے وقت کے ساتھ اس کے زبان و بیان کا رنگ بھی بدلتا چلا گیا۔ یایوں کہہ لیجیے کہ بعد میں آنے والے شاعروں نے اس کی زبان کو دھوا بھج کر جدید بنا دیا تھا۔ مگر غزل میں نئے قدم رکھنے والے اس دھلی بھلی زبان سے مطمئن نہیں ہوئے۔ ناصر کاظمی، ابن انشا اور شہرت بخاری نے ناسخ سے حسرت موہانی تک سب بزرگوں کی تعلیمات کو فراموش کر دیا اور متروک لفظ اور عاق کیے ہوئے لہجے بلا تکلف برتنے لگے۔ بات یہ ہے کہ ان نئے لکھنے والوں نے پرانے تاریخی زبانوں کو موضوع سخن بنایا ہے۔ پرانی اصناف کو ذریعہ اظہار چنا ہے یا پرانے اسالیب بیان کو بڑھاتا ہے تو شوقیہ ایسا نہیں کیا ہے۔ ان کے لیے تو یہ گم شدہ ماضی سے رسائی حاصل کرنے کے ذریعے ہیں۔ شاید متروک لفظوں، لہجوں اور ترکیبوں کے استعمال کا بھی یہی مطلب ہے۔ ہر متروک لفظ ایک گم شدہ شہر ہے اور ہر متروک اسلوب بیان ایک جھوٹا ہوا علاقہ۔ لفظ جب ڈوبتا ہے تو اپنے ساتھ کسی احساس یا کسی تصور کو لے کر ڈوبتا ہے۔ اور جب کوئی اسلوب بیان تقریر اور تحریر کے محاذ پر پٹ جاتا ہے تو وہ تصویروں، اشاروں، لٹریچر، تلمیذوں اور کیفیاتوں کے ایک لشکر کے ساتھ پسپا ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ موجودہ براعظموں کے منجمد پیلے ایک اور براعظم تھا جو سمندر میں غرق ہو گیا۔ اردو کی پرانی داستانوں اور پرانی شاعری میں جو رنگارنگ اسالیب بیان اور ان گنت الفاظ نظر آتے ہیں وہ پتہ دیتے ہیں کہ اردو زبان بھی ایک پورا براعظم غرق کیے بیٹھی ہے۔ یہ گم شدہ زبان اب اس کا لاشعور ہے اس کی بازیافت احساسات کے گم شدہ سانچوں کی بازیافت ہوگی اور اگر احساسات کے گم شدہ سانچوں کو ہم پاسکے تو گویا اپنی ذات کے کھوئے ہوئے حصوں کو ہم نے ڈھونڈ لیا۔

تو گویا یہ نئے لکھنے والے کھوئی ہوئی روح کو ڈھونڈتے ہیں قدیم اصناف سخن متروک الفاظ، گم شدہ لہجے، رد کیے ہوئے اسالیب بیان — یہ سارا کھڑا آگ اس لیے پھیلایا گیا ہے کہ کوئی شے گم ہو گئی ہے اور اسے ڈھونڈا جا رہا ہے کچھ کھو جانے اور اس کی وجہ سے

غریب ہو جانے اور ادھورا رہ جانے کا احساس شاید آج کی غزل کا بنیادی احساس ہے۔ اس احساس نے غزل میں تو بامعوم عشق کے استعاروں میں اظہار کیا ہے مگر نظم اور افسانے میں عشق کے سوا بھی استعارے استعمال ہوئے ہیں اور بات تاریخ اور دیومالا تک گئی ہے۔ سندھ، ستاون، الجزائر، قدیم ہند، قصص و روایات، گویا ان نشانات سے اپنے آپ کو پانے کی مختلف زمانوں اور زمینوں میں اپنے رشتے تلاش کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اشفاق احمد کے رپورتاژ ”عرشِ معلیٰ“ میں لاہور اور قرطبہ دو شہر رفتہ رفتہ ایک شہر بن جاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر قدیم آریائی عہد تک جاتی ہیں اور بھری ہوئی کڑیاں ملانے کی کوشش کرتی ہیں۔ عزیز احمد نے امیر تیمور کے عہد کو کہانیوں کا موضوع بنایا اور وسطی ایشیا کی طرف نکل گئے۔ ممتاز شیریں نے مختلف دیومالاؤں کو جوڑ کر اپنا ناولٹ ”میگھ ملہار“ لکھا اور نظم میں مادھو اپنی زمین سے ٹوٹا ہوا رشتہ جوڑنے پر زور دیتے ہیں۔ تاریخ کے حوالے سے زمین سے پرے رشتے تلاش کرنے کی مثال سعید محمود کی نظم ”الجزائر دوست کے نام“ ہے جو اس احساس پر ختم ہوتی ہے۔

جلتے ہیں تیرے پاؤں تو جلتے ہیں میرے ہاتھ

رشتوں کی تلاش ایک درد بھرا عمل ہے۔ مگر ہمارے زمانے میں شاید وہ زیادہ ہی پیچیدہ اور درد بھرا ہو گیا ہے۔ مولانا حالی اور ان کے بعد علامہ اقبال نے مسلمانوں کی تاریخ کو پورا حوالہ جانا اور اس بنیاد پر ماضی سے رشتہ قائم کیا۔ اس کے بعد میراجی آئے جنہوں نے یہ کہہ کر جان چھڑائی کہ میں تو آریائی ہوں اور ہندو دیومالا میں اپنی جڑیں تلاش کیں۔ اس عہد کے لکھنے والے پر یہ کھلا کہ خون مکمل حقیقت نہیں ہے اور مذہبی عقیدہ غالب حقیقت ہی مگر پوری حقیقت وہ بھی نہیں تھا۔ بہت سے رشتے آپس میں گھل مل کر ذات کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہ آگے آج کے لکھنے والے کے احساس ماضی کو مولانا حالی اور علامہ اقبال کے احساس ماضی سے اور دوسری طرف میراجی کے احساس ماضی سے الگ کرتی ہے اور اسے مخصوص طور پر اس عہد کا احساس ماضی بناتی ہے۔ اصل میں ہماری ذات کئی دیومالاؤں کا سنگم ہے۔ قصص و روایات کے مختلف سلسلے یہاں آکر ملتے ہیں، کچھ سلسلے علاقوں اور نسل کے حوالے سے، کچھ مذہبی عقائد کے راستے سے، اور کچھ ان مذہبی عقائد کے دیس دیس سفر کے واسطے سے۔ اپنا بچپن کے دنوں میں یہ وطن رہا کہ رام لیلہ کے دنوں میں رام لیلہ۔ ایامِ محرم

میں ماتم و مرثیہ باقی دن یوں گزرتے کہ گھر بیٹھے تو قصص الانبیاء پڑھی۔ باہر نکلے تو پڑوس میں ایک عطار صاحب تھے جو شاہنامہ کا منظوم اردو ترجمہ سنایا کرتے تھے وہ سنا۔ یوں بیک وقت میں نے چاروں کھونٹ اپنے دشمن پیدا کر لیے۔ فرعون، یزید، راہون اور افراسیاب۔ اور ہم حضرت علی کو دنیا کا سب سے بڑا پہلوان سمجھتے تھے اور اس کے بعد رستم کو۔ اور اب جب میں بڑا ہوا ہوں اور مال روڈ کے کتب فروشوں کے پاس اسپورٹس لائسنس اور یاروں کے پاس یونانی دیو مالا پر رنگ کتابیں ہیں تو میں دل ہی دل میں جھینپتا ہوں کہ ایکلیز کا اپن کوپتہ ہی نہیں تھا۔ اس پر بھی اتنا ڈھیٹ ہوں کہ اس بودی ایڑی والے پہلوان کو رستم کا دم مقابل نہیں سمجھتا اور اس کے صبارفتار گھوڑے اس رتھ کے سامنے گرد نظر آتے ہیں جس کے رتھ بان کرشن جی تھے۔ اگر یہ معاملہ مجھ تک محدود ہوتا تو سمجھ لیتا کہ یہ اپنی ترتیب کا گھپلا ہے۔ لیکن پوری برادری کا یہی حال ہے۔ جس نے محرم نہ کیا اس نے قصص الانبیاء پڑھی ہے اور جو قصص الانبیاء پڑھنے یا سننے سے رہ گیا تو اس کے ساتھ یہ واردات گزری کہ اس کے باپ دادا نے یہ قصے پڑھ اور سن رکھے تھے۔ اور اب یہ مختلف تصورات حیات پر مبنی قصے اور واقعات ہمارے دل و دماغ میں آپس میں اس طرح شیر و شکر ہونے کے نسلی اثر بھی ان کے نیچے دب کر رہ گیا۔ ان ہم راشد تربت مطلب ادا کرنے کے لیے غمی قصوں کو برتتے ہیں۔ مرزا جمیل الدین عالی حاض ہندی صنف دو ہے میں طبع آزمائی کرتے ہیں۔ سیدہ قرۃ العین جیدہ قدیم ہند کا سفر کرتی ہیں۔ اور مجھ ایسا ناخلف آریائی بات بے بات کر بلا کی بات کرتا ہے۔ ہم لوگ پلے پڑھے ایسی سرزمین پر جہاں صدیوں سے آریوں نے ڈیرے ڈالے تھے اور اپنی دیو مالا پھیلا رکھی تھی۔ ہمارے خیالات و عقائد کا سرچشمہ صحراے عرب میں ہے۔ ہم اگر حیوان ہوتے تو نسلی اور جغرافیائی حقیقت پوری حقیقت ہوتی۔ مگر آدمی کا قصہ یہ ہے کہ اس کی زندگی میں دل و دماغ نے زیادہ جگہ گھیر لی ہے اس لیے نسلی اور جغرافیائی اثرات پر بسا اوقات خیالات و عقائد سے پیدا ہونے والے اثرات غلبہ پالیتے ہیں۔ یوں وہ اثرات بھی بالکل زائل نہیں ہو جاتے اور ہمارے خیالات و عقائد کسی فلسفے کی کتاب کی صورت میں تو ہمارے پاس پہنچے نہیں تھے۔ وہ زیادہ تر مقدس نبیوں کے قصوں اور شبیہوں اور استعاروں کی صورت میں ہم تک پہنچے تھے۔ پھر آخر انھیں قبول کرنے والوں کے بھی محسوس کرنے اور قبول کرنے کے

کچھ اسلوب تھے۔ اس لیے اس نظام تصورات کو قبول کرنے میں جہاں یاروں نے اپنے آپ کو بدلا وہاں نفوڑ اسسا اپنا رنگ بھی اس میں شامل کر دیا۔ اس صورت حال نے وہ برہمی پیدا کی ہے کہ کبھی ہم ہندو تہذیب کو کوستے ہیں کبھی عجمیت کی گالی تراشتے ہیں اور کبھی دور بیٹھے بیٹھے مصریوں کو دیکھ کر کڑھتے ہیں کہ وہ اہرام مصر کو بھی اپنی تاریخ کا حصہ سمجھتے ہیں اور اسی کے ساتھ موہن جو دڑو میں کھدائی بھی جاری ہے۔ بات یہ ہے کہ گھروں میں پلنے والے بچے نیک اٹھتے ہیں لیکن جن کا گھر سے پاؤں نکل جاتا ہے وہ دوسرے محلوں کے لڑکوں سے کچھ اچھی بری گالیاں اور کچھ نئے کھیل سیکھ آتے ہیں۔ جو قومیں ایک زمین میں سمٹ کر رہیں یا نکلیں تو اس طرح کہ نہ خود نسل کے قلعے سے نکلیں نہ مذہب کو قلعے سے باہر جانے دیا۔ ان کے سوچنے اور محسوس کرنے کے طریقوں میں اتنی پیچ پیدا نہیں ہوتے اور ان کی تہذیب بھی یک رنگ رہتی ہے۔ مگر عربوں نے نہ اپنی نسل کو سمیٹ کر رکھا نہ مذہب کو گھر سلگھوا کر رکھا۔ یہ تو وہ لوگ ہیں جو ہنڈیا کا گرم مسالا لینے کے لیے ہند چین تک جاتے تھے۔ اور جس قوم کی ہنڈیا خالص نہ ہو اس کی تہذیب کیسے خالص رہ سکتی ہے۔ گڑ کھائیں اور گلگلوں سے پرہیز کھانے بارہ مسالے دار ہوں، پرچم ملکوں پر لہرائیں مگر تہذیب خالص رہے، یہ کیونکر ممکن ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمانوں کا دسترخوان جتنا رنگارنگ ہوا اتنی ہی رنگارنگ ان کی تہذیب بن گئی اور اسلام کی لطافت، عجمیت، ہندیت غرض قسم قسم کی کثافتوں کے ساتھ مل کر جلوہ دکھانے لگی۔

تو ہمارے لیے مشکل ہمارے بزرگوں کے چٹور پن اور آوارہ مزاجی نے پیدا کی ہے۔ ہندو قوم کتنے آرام میں ہے کہ اس کی تاریخ، جغرافیہ، نسل، مذہب، وطن سب ایک رشتے کی صورت رکھتے ہیں۔ ہماری ذات کے رشتے پیچ در پیچ اور نہ در نہ ہیں۔ اس زمانے کے لکھنے والے کامستند اس اجتماعی ذات کو اس کے تمام رشتوں سمیت دریافت کرنے اور شعور میں لانے کامستند ہے۔ یہاں سے اس غریب کی خرابی کا آغاز ہوتا ہے۔ اجتماعی ذات کو اس کے تمام رشتوں سمیت تخلیقی سطح پر دریافت کرنے اور قبول کرنے کا عمل رو بنے کی تبدیلی چاہتا ہے۔ یعنی یہ کہ سہ ستاون کی شکست کے بعد اپنی ذات سے اعتبار اٹھ جانے کے باعث، اپنی روحانی وارداتوں میں، اپنے احساسات میں، شکست پیدا ہو جانے کے سبب ہمارے یہاں مختلف اوقات میں جو ذہنی رویے پیدا ہوئے ان کو

ترک کیے بغیر یہ عمل ممکن نہیں، اسی لیے ”اگ کا دریا“ میں بعض رشتوں کی دریافت سناپ
 کے منہ میں چھپو ندر کی مثال بن جاتی ہے۔ بہر حال قرۃ العین حیدر نے دریافت کی ہمیں تو باندھی
 اور کئی رشتوں کو ششم پشتم شعور کے دائرے میں لے آئیں۔ اکثر لکھنے والوں کا تو یہ حال
 ہوا کہ کسی رشتے سے ایسا جذباتی لگاؤ پیدا کیا کہ باقی رشتوں کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں
 غزل کہنے والوں کو جو ایک آسانی تھی اسی نے ان کے لیے ایک مشکل پیدا کی آسانی یوں
 کہ غزل ہمارے یہاں صدیوں سے شعور ذات کا ذریعہ چلی آئی ہے وہ ہماری ذات کے رنگوں
 اور رشتوں سے خوب آشنا ہے۔ اسی لیے تو ہمارے عہد میں نمائندہ ذریعہ اظہار بنی، لیکن
 صدیوں سے شعور ذات کا ذریعہ بنے رہنے سے اس کے ہاں احساسات کے کچھ اسلوب
 معین ہو گئے ہیں۔ پایوں سمجھ لیجیے کہ اس میں کچھ نشیب بن گئے ہیں۔ ذرا بے احتیاطی
 برتیے تو پانی انھیں نشیبوں میں مرتا ہے۔ اس زمانے کے شاعروں کو ان نشیبوں کا احساس
 تو شدت سے ہے مگر انھوں نے ان سے بچنے کے عجب عجب ڈھنگ نکالے ہیں سلیم احمد
 نے تغزل سے باغی اس غزل کی روایت سے رشتہ جوڑا جسے جرم بغاوت میں کچل دیا گیا
 تھا۔ اس زور پر انھوں نے نئی غزل بھی کہی، مگر طبیعت کا امر و ہر پن نہیں جاتا۔ ہر پھر کر
 زبان کی شاعری پر آجاتے ہیں اور ایسے شعور کہنے لگتے ہیں شاید کسی نقاد نے ان کے کان
 میں یہ بات ڈال دی ہے کہ ”بٹھ رہے ہو تو کھڑ جا یہ پتا پکا تم کا“ مصرع لکھنے سے نئی غزل
 تیار ہو جاتی ہے۔ اب نقادوں کا فیض شامل غزل ہے اور وہ غالب پر غزل باندھ رہے ہیں۔
 شہرت بخاری کی جان کے ساتھ امر و ہر پن رقیق قلبی کی صورت میں لگا ہے۔ اس نشیب
 سے وہ بار بار نکلتے ہیں مگر پاؤں بار بار پٹتا ہے۔ اور شہرت بخاری اور قرۃ العین حیدر کو
 جو وابستگی رقیق قلبی سے ہے وہی شغف ناصر کاظمی کو افریقی سے ہے اس شیریں کیفیت
 میں انھیں وہ لذت ملی ہے کہ وہ اس سے باہر نہیں نکلتا چاہتے۔ ان انشاؤں کا وقتناظر اپنے
 آپ کو انشاجی ہی کہہ کر سمجھ لیتے ہیں کہ انھوں نے شوق کے سارے طے کر لیے جمیل العین
 عانی نے خدا خواستہ دوہے نہ لکھے ہوتے تو سیدھے سادے دلی والے غزل گو ہوتے۔
 احمد مشتاق ان لوگوں کے بعد میں آئے ہیں۔ وہ ایک طرف احساسات و جذبات کے
 معین اسالیب اور روایتی انداز بیان سے بچنے کی فکر میں غلطان رہتے ہیں دوسری
 طرف وہ اپنے زیادہ عمر والے بعض ہم عصروں کے سامنے سے بھاگنے کی کوشش کرتے

ہیں۔ اس کوشش میں وہ کبھی کبھی اتنا انوکھا ایج بناتے ہیں کہ وہ دھندلا جاتا ہے۔ ویسے جب ان کی بنائی ہوئی تصویر روشن بھی ہو تو اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ

خالی کمروں میں پھر رہا ہوں بکھ جاتی ہیں بار بار شمعیں

تصویر سازی کی یہ صورت اس صورت سے احساس کے اعتبار سے مختلف ہے جس میں ماضی کو ایک محسوس شکل میں گرفت کیا گیا ہے۔ مثلاً

پھر کسی لوگ نظر سے گزرے پھر کوئی شہر طرب یاد آیا (ناصر کاظمی)

یا سایہ خیال بھی اب سر سے اٹھ گیا

یادہ چھتیں تھیں جن میں تھے ہیرے جڑے ہوئے (انجم رومانی)

اس صورت میں تو ماضی یادوں کی صورت حافظہ میں محفوظ ہے جن سے رنگارنگ تصویریں بنتی ہیں۔ مگر اول الذکر صورت میں ماضی بالکل گم ہے۔ بس ایک خالی پن کا احساس ہے۔ تو یہ سب لکھنے والے اپنی اپنی جگہ ادھورے ہیں۔ ان میں سے کوئی ایک بھی اپنے عہد کا مکمل نمائندہ نہیں۔ البتہ یہ سب مل جل کر اس عہد کے طرز احساس کو مزور پیش کرتے ہیں اور اس طرز احساس کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ آدمی حاضر میں جیتا ہے مگر اس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوتی ہیں اور ماضی تاریخ، نسل، دیو مالا اور مذہب ایسے مختلف علاقوں میں بکھرا ہوا ہوتا ہے۔ اسی لیے ان لکھنے والوں کے یہاں ماضی اور حال ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ افسانے میں ایک زمانے کے بیان میں کئی کئی زمانے لپٹے چلے آتے ہیں اور شاعر اس انداز میں سوچتے ہیں کہ

ہر قدم شوق بھی ہے منزل کا ہر قدم یادِ رفتگاں بھی ہے

(ناصر کاظمی)

گویا یہ لوگ ان معنوں میں نئے نہیں ہیں کہ انھوں نے نئے سماجی تقاضے پورے کیے ہیں یا نئی سائنسی ایجادات کو اپنے ادب میں سمویا ہے۔ ویسے اگر اس بات پر نئے پن کا انحصار ہوتا تو ایج۔ جی۔ ویلز صاحب بیسویں صدی کے نمائندہ ناول نگار ہوتے اور ٹامس مان جس نے پرانے عہد نامے کے چند قصوں کی مدد سے تین ناولوں کا سلسلہ رکھ ڈالا دقیا نو سی ناول نگار قرار پاتا۔ اور ہمارے یہاں اس زمانے میں جب مختلف شاعر ریل گاڑی اور ہوائی جہاز پر نظمیں لکھ کر جدید بننے کا جتن کر رہے تھے بے چارے علامہ اقبال

ناسٹو لجیا میں مبتلا تھے اور ”مسجد قرطبہ“ لکھ رہے تھے۔ اُس زمانے اور اس زمانے کے جدید لوگوں میں ایک فرق ہے کہ ریل گاڑی اور ہوائی جہاز ان کے لیے دیدہ تھے۔ ان کے لیے سپٹنک شنید ہے اور تعمیری جنگ کا خطرہ اخبار کی خبر۔ اور جہاں تک علامہ اقبال کا معاملہ ہے تو ان سے آج کے لکھنے والوں کا رشتہ ضرور ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ ان کے لیے ماضی ایک واضح اور معین رشتہ تھا۔ یہ رشتہ ان کے دائرہ ادراک میں آگیا تھا اور اس کی صداقت پر ان کا ایمان تھا۔ اس لیے وہ یقین کے ساتھ کہہ سکتے تھے کہ

میں کہ میری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ

آج کے لکھنے والوں کے لیے ماضی کوئی واضح اور معین رشتہ نہیں رہا ہے بلکہ رشتوں کا ایک گچھا ہے جس کے مختلف سرے ان کے ہاتھ میں آکر پھسل جاتے ہیں۔ اور ان رشتوں کی صداقت پر بھی انہیں ایسا یقین نہیں ہے ایسی صورت میں وہ زیادہ سے زیادہ اداس ہو کر اتنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ

مل ہی جائے کارِ فتکاں کا سراغ

اور کچھ دن بھر دُا داس اُداس (نامہ کاظمی)

رفتگاں کا سراغ ہمارے لیے کیلے کا پتہ لانے کا معاملہ ہے۔ ہم اپنے باغ سے دور ہو گئے ہیں۔ ماضی سے رشتہ استوار ہو تو ماضی کو یاد کرنا رسمی معاملہ ہے۔ رشتہ ٹوٹ جائے تو ماضی پورے عہد کا مسئلہ بن جاتا ہے۔



محمود ہاشمی

تخلیقی افسانہ کافن

انانیت تخلیق کے دائرے میں یا تو کسی شفاف چشم کی کائی بن کر چشمے کے پانی کو رنگ اور انفرادیت عطا کرتی ہے، یا پھر تخلیق کے کسی ٹینک کا رنگ بن کر پانی اور ٹینک دونوں کو نقصان پہنچاتی ہے، گویا انانیت اپنی ذات سے مفر نہیں، صرف تخلیقی احساس کی شخصیت کا اپنا پیکر انانیت کا عمل تبدیل کر دیتا ہے۔

میں انانیت کی تشبیہ پیش کرنے کے بعد ذرا آپ کی انا کو ٹھیس پہنچانا چاہتا ہوں، آپ اپنے شخصی احساس کے مطابق اس سے اثر لیجیے یا نہ لیجیے، مجھے کہنے دیجیے کہ ان دونوں افسانہ مختصر ہو یا طویل، یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا۔ ادب، یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری، موسیقی کا، لیکن یہ افسانہ بے چارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھس کی طرح ادب کے چکر میں پڑا پس رہا ہے۔

افسانہ، کہانی، قصہ عام ذہن کی فطری پیداوار ہے۔ ہر شخص خواہ وہ پڑھا لکھا ہو یا بالکل جاہل دن بھر میں دو چار دس پانچ افسانے ضرور تراشتا ہے، انہیں بیان کرتا ہے اور اس کا اظہار بھی اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔

ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں اُن میں رمز و کنایہ، استعارہ، سمبل یا امیج وغیرہ کو زیادہ دخل ہے۔ کسی سمبل (SYMBOL) یا امیج (IMAGE) کو پرکھتے وقت ہمیں یہ اندازہ کرنا ضروری ہوتا ہے کہ یہ امیج کس قدر سیاں ہے اور اس کا تاثر کس حد تک باری و ساری ہے، یا یہ سمبل کس حد تک اپنے وسیع معنی کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔

شاعری میں تخلیقی عناصر کی یہ خوبیاں تو پیدا ہو سکتی ہیں لیکن نثر اور شاعری کا فرق نثر میں یہ خوبیاں

پیدا نہیں ہونے دیتا۔ اس لیے کہ اب شاعری میں بحر، ارکان، اوزان کی بحث تو ختم ہو چکی ہے، صرف ان عناصر سے ہی شاعری اور نثر کا فرق واضح ہوتا ہے۔ اگر نثر میں یہ خوبیاں پیدا ہو جاتی ہیں تو کسی نثر نگار کے ذریعہ تو ایسی نثر شاعری اور نثر کے درمیان ایک عجیب سی غیر فطری شے بن کر رہ جاتی ہے اور اگر یہ خوبیاں پیدا نہ ہوں تو پھر ہم افسانے کو تخلیقی ادب کی حدود میں کیسے رکھ سکتے ہیں۔ یہ بھی سوال پیدا ہوتا ہے کہ افسانے کو ناقد میسر نہیں۔ یہ بے حسی کیوں ہے؟

افسانے کے معاملے میں، میں تنگ نظری کا شکار نہیں ہوں۔ لیکن افسانہ اور تخلیقی ادب کے درمیان ایک بُعد ضرور محسوس ہوتا ہے۔ اسی لیے ناقدین نے بھی افسانے پر یا تو بالکل توجہ نہیں دی یا پھر ایک آدھ مضمون پر اکتفا کیا ہے۔ اس سلسلہ پر نہ صرف ہم بلکہ ہمارے پیش رو بھی کچھ الجھے رہے ہیں اور کبھی کھل کر اس اختلاف پر بات نہیں کی۔ تنقید زیادہ تر یا تو شاعری پر مکھی گئی یا نظریات پر، لیکن افسانے کی تنقید کا کوئی واضح رجحان کہیں نظر نہیں آتا، اردو تنقید میں وقار عظیم نے یہ کوشش کی بھی تھی تو وہ بے چارے پروفیسر بن گئے اور کورس کی کتابیں مرتب کرنے میں مصروف رہنے لگے۔ باقی نقادوں میں کبھی مجنوں صاحب نے کبھی پروفیسر آل احمد سرور نے اور کچھ جم کر احتشام حسین نے افسانے کے متعلق لکھنا چاہا، لیکن بات ایک آدھ مضمون میں ہی مکمل کر دی۔ نئے ناقدین میں انتظار حسین نے اپنی افسانہ نگاری کی لاج رکھنے کے لیے افسانے پر ایک اچھا مضمون لکھا تو ان سے کچھ امیدیں وابستہ ہوئیں، لیکن ادب لطیف کی ادارت نے انہیں ادبی سیاست میں الجھا کر رکھ دیا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے دو ایک جائزے افسانوی ادب کے بھی لکھے لیکن یہ وہ زمانہ تھا جب اُن کی تنقید آل انڈیا ریڈیو پر ہاتھوں ہاتھ لی جاتی تھی۔ ریڈیو والوں کی مرغوبیت کم ہوئی تو ڈاکٹر محمد حسن بھی خاموشی سے تحقیقی اور تالیفی کاموں کی طرف متوجہ ہو گئے۔

ناقدین کی افسانے سے عدم توجہ کا قصہ صرف اردو کا نہیں ہے بلکہ انگریزی ادب کے ناقدین میں بھی افسانے سے اس قدر توجہ نہیں لیکن مجموعی طور پر بے توجہی کی شکایت ہے۔ البتہ فرانس میں افسانے کے ساتھ خاصا انصاف کا سلوک کیا جاتا ہے۔ یوں بھی افسانے کا ارتقاء بڑی حد تک فرانس کا مرہونِ منت ہے DU BELLAY اور PIERRE نے ۱۵۴۹ء میں جو ادبی مینی فیسٹو..... فرانسیسی عوام کے سامنے پیش کیا تھا وہ آج تک اس مینی فیسٹو کے پابند ہیں اور شاعری، افسانہ، مصوری اور موسیقی سے پوری طرح وابستہ رہتے ہیں۔

بیسویں صدی میں انگریزی میں صرف FORD MADDOX FORD ہی ایک ایسی شخصیت

ہے جس نے نثر یا افسانے پر توجہ دی۔ فورڈ نے THE ENGLISH REVIEW کی ادارت کے پندرہ مہینوں میں (۱۹۰۸-۹) نثر اور افسانے کی حمایت اور شاعری کے خلاف مسلسل لکھا لیکن فورڈ نے خود شاعری بھی کی۔ ٹی۔ ایس ایلٹ نے چیخوف کے افسانوں کی تعریف کی تو ایلسن کے ڈراموں کو ساتھ چپکایا۔ اور چیخوف کی نثر میں ڈرامائی عناصر کا ذکر چھیڑ دیا۔ چنانچہ بات افسانے کی بجائے شاعری اور ڈرامہ یا ڈرامائی تکمیل اور ڈرامائی عناصر کی جانب چل نکلی۔ ایلٹ کا بیان ہے کہ افسانہ، شاعری کی نسبت ڈرامہ کے عناصر سے زیادہ قریب ہے۔ افسانہ یا نثر اور ڈرامہ میں ACTION کا اظہار ہے اور شاعری عمل سے عارضی بے تعلقی کی تخلیق ہے۔ اسی لیے شاعری SYMBOLIC COMMUNICATION ہے اور افسانہ یا نثر DRAMATIC COMMUNICATION لیکن نئے افسانہ نگار تو ”علامتی اظہار“ کے دعویدار ہیں۔ ایلٹ نے ان کے دعویٰ پر کوئی غور نہیں کیا اور یہاں بھی مسئلہ تشنہ ہی رہا۔

مغرب میں تو افسانہ نگاروں نے ناقدین کے رویتے سے مجبور ہو کر خود تنقید پر توجہ دینی شروع کی۔ چنانچہ لارنس، ہنری جیمز، ای۔ ایم فارسٹر، ایڈون مویر، جیمس جوائس، ورجینا ولف، پرسی لباک کے نام اس سلسلے میں لیے جاسکتے ہیں لیکن ہمارے افسانہ نگاروں میں یہ مرض پیدا ہی نہ ہوا۔ میرا خیال ہے کہ PERCY LUBBOCK کی کتاب THE CRAFT OF FICTION افسانوی تنقید کی بہت اچھی کتاب ہے لیکن میرے ذہن میں افسانے کی غیر فنی حیثیت پر جو دلائل موجود ہیں انھیں یہاں بھی تقویت ملتی ہے۔ اول تو کتاب کے نام میں CRAFT کا لفظ مجھے کھٹکتا ہے اور یہ آرٹ کی خاصی نفی کرتا ہے۔ پھر پرسی لباک نے افسانے کے پرکھنے کی جو کلیدی کوئی بنائی ہے وہ POINT OF VIEW ہے اور جدید افسانے میں اس کی نفی کی جاتی ہے۔ غرض یہ کہ وہاں بھی افسانوی تنقید کا فقدان ہے۔

نئے ادب میں SYMBOLISM کی اہمیت کے ہم بہت معترف ہیں اور بعض مضمون نگاروں نے ہمارے بعض جدید افسانہ نگاروں کی رمزیت، اشاریت یا ”علامتی اظہار“ پر بحث بھی شروع کی ہے، لیکن سیمبلستوں کی دایہ سوسن لینگر کا بیان کچھ اس طرح ہے :

”میرا خیال ہے کہ افسانہ مخصوص طور پر ادب نہیں ہے اس کا منبع بالکل مختلف

لہ

ہے، اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے حقائق ہوتے ہیں۔ البتہ یہ ادب سے قریب ضرور ہے، چونکہ اس کا بیان اس کا تجرباتی تجربہ اور طبع نظر ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن مزاجاً فرق بھی ہے اور عام طور پر اس کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے تسلسل سے عاری ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق مسو کا اور فن تعمیر سے ہے، اسی طرح افسانہ بھی تخلیقی ادب کے متعلقین میں تو ہے لیکن خالصتاً ادب نہیں ہے۔“

یہاں آپ کے غم میں میں بھی شامل ہوں، اس لیے کہ اپنے زمانے کی سب سے اہم ادبی تحریک بھی افسانوی ادب کی نفی کر رہی ہے ایسی تحریک جس سے وابستہ بولر بہتے افسانہ کی حدود مقرر کرتے ہیں۔

اگر ہم اس مسئلے پر غور کرنے کی کوشش کریں کہ افسانہ فن کب بنتا ہے اور کہاں اور کس طرح یہ ادب کے دائرے سے خارج ہو جاتا ہے تو شاید ”افسانہ نگاری“ کے غیر فنی اور غیر تخلیقی ہونے کا الزام ختم ہو جائے۔ آئیے اسی روشنی میں بعد میں اس کا احاطہ کرتے ہیں۔

پریم چند اردو افسانہ کا ایک ابتدائی اور بنیادی اُفق سمجھے جاتے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں سوائے نئی اور بے تکلف زبان کے جس کا رواج پریم چند نے نہیں ملکہ غالب نے اپنے خطوط کے ذریعہ شروع کیا، ہمیں اور کچھ نہیں ملتا۔ اس لیے کہ پریم چند کی افسانہ گوئی قدیم داستانوں کی طرح خیر و شر کی مقصدیت کی حامل تھی۔ ان کا یہ رویہ ادبی اور تخلیقی نقطہ نظر کے مطابق غیر تخلیقی اور غیر فنی ہے۔ ادب صرف اظہار اور اظہار کی تکمیل کا نام ہے لیکن اس اظہار پر کسی خارجی مرکز کا عنوان چسپاں کر دیا جائے تو پھر یہ ادب نہیں رہتا۔ پریم چند اور ان کے بعد اعظم کرپوری، سدرشن اور علی عباس حسینی کے یہاں فن کا یہی رویہ ہمیں ملتا ہے۔

”انگارے“ کے افسانوں میں پہلی بار افسانہ کے کچھ نئی CRUCIALS نظر آتے ہیں اور فن کی خوبصورتی کی ابتدائی کرنیں اُن CRUCIALS کے درمیان ہی کہیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔ انگارے کے بعد کرشن چندر اور بیدی کے یہاں کبھی کبھی افسانہ ادبی دائرے میں نمودار ہوا۔ کرشن چندر نے جمالیاتی اسٹائل میں اپنے بعض بڑے عیوب چھپا لیے، لیکن جمالیاتی اسٹائل کا دور تو ختم ہو چکا ہے۔ اب وہ بھرم بھی باقی نہیں رہا، اس لیے کہ کرشن چندر اب حالہ سافراؤ کی فن کے مظہر بن چکے ہیں۔ بیدی کے یہاں فن کی جزئیات تو تھیں جو ”لا جوتھی“ میں ذرا نمایاں ہوئی

تھیں لیکن انھوں نے جزئیات کو SUBLIMATE کرنا نہیں سیکھا۔ اس لیے وہ بھی بکھرے رہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ میں پہلی بار بیدی کی فنی جزئیات زیادہ مستحکم نظر آتی ہیں لیکن اس افسانے میں ابتدا سے جو مخصوص IMAGI ابھارا گیا تھا وہ اخیر تک برقرار نہیں رہ پایا۔ اس لیے یہ افسانہ بھی فن اور عام آدمی کے اظہار کے درمیان کی چیز بن کر رہ گیا۔

لوگ کہتے ہیں کہ عصمت کے افسانوں میں پہلی بار عورت اپنی تمام تر مشرقیت کے ساتھ EXIST کرتی ہے اور اردو لٹریچر میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی عورت کو ہم نے عصمت کے افسانوں ہی سے ہی پہچانا ہے لیکن مجھے تو عصمت کے افسانوں میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی عورت کہیں نظر نہیں آتی، البتہ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی نوٹنگی میں کوئی تربیت یافتہ ہجڑا عورت کا کردار ادا کر رہا ہے۔

منٹو میں افسانے کے فن کے سب سے زیادہ براہیم موجود تھے لیکن بد قسمتی سے منٹو کی ہیمنان پسندی نے اُسے ڈرامے سے زیادہ قریب کر دیا، ڈرامہ فن کے دائرے میں آتا نہیں ہے اس لیے منٹو کو فنی افسانہ نگار کے طور پر قبول کرنے کی خواہش کے باوجود مجھے منٹو کو بھی تخلیقی اور فنی افسانہ کی فہرست سے خارج کرنا پڑ رہا ہے۔

۱۹۳۶ء کے بعد والی افسانہ نگاروں کی نسل (جس کا ایک سرا پریم چند سے ملتا ہے اور دوسرا منٹو سے) حقیقت نگاری کی دعویدار رہی۔ لیکن حقیقت نگاری کے چکریں اس کے سامنے انسان کا صرف وہ کردار رہا جس کا تعلق سماج، سوسائٹی اور اقتصادیات سے ہے۔ اس نسل نے کبھی یہ کوشش نہیں کی کہ انسان کے ذہن اور اس کی فطرت کے عمق میں چھپے ہوئے زندگی کے غیر مرئی اور زیادہ حقیقی خدوخال کو پہچانے۔ اس لیے اس پوری نسل کے افسانے پڑھ کر تخلیق کی نگاہ کا اثر تو کبھی پیدا نہیں ہوا، البتہ پڑھنے والوں میں یہ خواہش ضرور بیدار ہوئی کہ ان افسانہ نگاروں کے کرداروں کے لیے کسی نئی سوسائٹی کی تشکیل کر دی جائے، یا پھر ایک ایک چیک کاٹ کر انھیں دے دیا جائے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کیا فن اور تخلیق کے عمل کو یکسر ختم کر دینے کا نام ہے؟ اگر احمد ندیم قاسمی کے افسانے اس نسل میں شامل نہ ہوتے تو شاید ہمیں اس عہد کی تاریخ سے اس پوری نسل کا ذکر خارج کرنا پڑتا۔ تنہا احمد ندیم قاسمی نے اس نسل کی آبرورسانی کی، لیکن روایتی اور فارمولہ کہانی کے ذریعے اس لیے ابھی ان کو افسانہ نگاری کرنے دیجیے اور باقی حالات کا جائزہ لیجیے۔

بالکل نئے افسانہ نگاروں اور منہج بالا نسل کے بین بین ایک اور نسل بھی ہے جس کا

ذکر کرنا اس لیے زیادہ ضروری نہیں کہ اس بینی نسل میں نئے افسانے یا تخلیقی افسانے کی لہریں کبھی کبھی بلند تو ہوتی رہیں لیکن ان لہروں کے جلو میں کوئی طوفان نہ تھا۔
 آئیے اب سابق نسل کے اس اجمالی تجزیے کے بعد ہنری جیمس کے ایک کلیدی حملے سے فنی اور غیر فنی افسانے کی حدود مقرر کریں۔ ہنری جیمس نے افسانے کو DIRECT IMPRESSION OF LIFE کہا ہے لیکن ہمارا اردو افسانہ ان بڑے افسانہ نگاروں کی فصل میں محض DIRECT REPRESENTATION تو رہا۔ لیکن IMPRESSION نہیں بن سکا۔ نوآئیش کا عمل ہے جس کا اصل تخلیق سے کوئی تعلق نہیں اسی لیے اردو افسانے کی اس بڑی نسل کو جواب بھی کہیں سانس لے رہی ہے ہم غیر فنی یا غیر تخلیقی افسانہ نگاروں کی ٹولی کا نام دے سکتے ہیں۔

اس تجزیے کے بعد میں فنی اور تخلیقی افسانے کی پہلی شعاعوں کا پتہ لگانا چاہتا ہوں لیکن اس سے پہلے ایک شخصیت کا ذکر ضروری ہے، جو بہت دیر سے نظر آرہی ہے اور غالباً صدیوں تک نظر آتی رہے گی۔ قرۃ العین حیدر کا نام کتنا ہی سماعت کے لیے بار ہو۔ لیکن یہ نام اردو افسانے کی دنیا میں اپنی شقاقت کے باوجود ہمیشہ ذہن کے گرد ایک بالے کی طرح مستطرب رہے گا اور اسی نام کے کنارے پر ایک اور نام بھی ٹمٹاتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسی نمناہت جو کسی ملک کی نہیں بلکہ کسی ایسے ہیرے کی ہے جو اپنی تراش خراش کے بعد اپنے طلوع کا منتظر ہو۔ یہ ممتاز شیریں ہیں میگھ بھار والی شیریں۔ قرۃ العین حیدر کے بعد جہاں افسانہ پہلی بار تخلیقی کرب اور تخلیقی احساس کے تمام دیز پردوں سے نمودار ہو کر خالص SYMBOLIC COMMUNICATION بن گیا ہے وہ میگھ بھار ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے تخلیقی افسانے کا سب سے زیادہ مستحکم اور نمایاں اونی ہیں۔
 اردو افسانے میں مکمل طور پر URBANIZATION کا کام قرۃ العین حیدر ہی نے کیا ہے۔ ان کے کرداروں میں ہماری نئی شہری زندگی اور شہری سوسائٹی کی ایک خاص ذہنی سطح نمایاں ہوتی ہے۔ ”شیشے کے گھر“ کے تمام افسانے انسان اور خصوصاً جدید انسان کی ان حقیقتوں کے ترجمان ہیں جن کا اظہار الفاظ کے دائرے میں ممکن نہیں ہوتا اور جن کے لیے تخلیق کی اعلیٰ صلاحیت درکار ہوتی ہے۔ قرۃ العین نے ہی سب سے زیادہ بہتر تخلیقی افسانے سب سے پہلے لکھے ہیں۔ اُن کا اسلوب درجینا و لطف سے ملتا جلتا ہے لیکن ان کی فنی بصیرت اور فنی صداقت ہنری جیمس کے فن سے ملتی جلتی ہے۔ THE PORTRAIT OF A LADY کے کردار

ازابل، گلبرٹ، اوسمنڈ وغیرہ کی طرح قرۃ العین نے ہمیں رخشندہ، میرا، ساجدہ، خشونت سنگھ اور فاروق جیسے تخلیقی کردار دیے ہیں۔ ابھی دو تین برس پہلے قرۃ العین حیدر نے "پت جھڑکی آواز" لکھ کر اپنے فن کا ایک اور نیا سنگ میل قائم کیا تھا۔ "پت جھڑکی آواز" کے بعد "سیتا ہرن" جیسا ناولٹ بھی ہمیں قرۃ العین حیدر نے ہی دیا ہے۔ "پت جھڑکی آواز" میں قرۃ العین حیدر کی ہیروئن پہلی بار اپنے اسٹیکمائل ڈائل سے نکل کر عورت کے پورے تہذیبی، جنسی اور احساسی رویہ میں سامنے آتی ہے اور یہ کہانی قرۃ العین حیدر پر عامہ ہونے والے ان الزامات کو بھی رد کر دیتی ہے جن میں قرۃ العین حیدر کے کرداروں کی بہتات اور ان سے نا انصافی کا تذکرہ ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کا فن اردو افسانے کی ایک انفرادی اور واحد مثال ہے۔ ان کا فن انسان کی غیر مرئی قوتوں کا اظہار ہے۔ ان کے کردار اور الفاظ بے جان نہیں ہیں اور سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کے کردار ایک خاص اسٹیکمائل سطح سے شروع ہو کر تخلیقی فن کے دائرے میں تکمیل پاتے ہیں۔ الفاظ کے شہ پروں پر صرف فلسفے اور آئیڈیل کا بوجھ ہی نہیں ہوتا بلکہ وہ اظہار ہوتا ہے جسے تاثر کہتے ہیں۔ اور جس کے حقیقی معنی جملوں کے اصل مفہوم سے کہیں الگ پڑھنے والے کے ذہن میں اپنے مفہوم کی تکمیل کرتے ہیں۔

ممتاز شیریں نے اردو افسانے میں علامتی انداز کی ابتدا کی۔ اپنے افسانے کے متعلق انھوں نے خود لکھا ہے:

”میکھ ملہار میں نے ایک شدید تخلیقی تحریک کے تحت لکھا تھا۔ مجھ پر واقعاً اس وقت ایک جنون سا سوار تھا، اور میں ایک وجدانی کیفیت سے سرشار تھی۔ میں نے ان دنوں چاندنی میں وہی کیفیت پائی تھی اور موسیقی کے سحر کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا تھا۔ گو موسیقی کے علم کا میں کوئی جھوٹا دعویٰ نہیں کرتی۔“

”میں نے میکھ ملہار میں کئی طرح کے تجربے کیے ہیں۔ اب یہ نہیں معلوم کہ یہ افسانہ کہاں تک تجربے کی حد سے آگے بڑھ کر تخلیق بنا۔“

ممتاز شیریں نے دیو مالائی اور اساطیری حکایتوں کو نئی اور زندہ علامتیں بنا کر پیش کیا۔ دیپک راگ اور میکھ ملہار جیسے تخلیقی افسانوں سے انھوں نے ہمیں افسانے کے تخلیقی پہلو پر سوچنے کی خاموش دعوت دی ہے۔

ان دو افسانہ نگاروں نے کم از کم ہمیں یہ روشنی تو عطا کی کہ افسانہ تجربے کی حد سے گزرنے

کب تخلیق بنتا ہے اور اس روشنی کو نئی نسل کے جن افسانہ نگاروں نے پہچانا ان میں انتظار حسین کا نام سب سے پہلے لیا جانا چاہیے۔ انتظار حسین نے افسانے کی غیر تخلیقی حالت کو بھی محسوس کیا اور اپنی راہ بھی خود تلاش کرنے کی جستجو کی ہے۔ انھیں غالباً دیگر افسانہ نگاروں کی نسبت اس حقیقت کا زیادہ ایقان ہے کہ اردو افسانہ ابھی تخلیق اور فن کے دائرے میں نہیں آیا ہے۔ یہ جو قرۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں کی انفرادی اجنبیت ہے، اسی میں تو اصل تخلیقی افسانے کے جوہر موجود ہیں۔ چنانچہ ”کنکری“ کے افسانے انتظار کی مسلسل جستجو کا ثبوت ہیں۔ انتظار نے افسانے میں کسی تجربے کے ہیں، کبھی وہ اسے شاعری کی اعلیٰ منزلوں سے قریب لانے کے لیے افسانے کو اقبال کے نظریات کا امین بناتے ہیں۔ اور کبھی افسانوں میں تصوف کا رحمان پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تصوف کا کشف اور جذب تخلیق کے لیے دردزہ کا عرصہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے انھوں نے تصوف سے بھی مدد لی ہے۔ انتظار حسین کے افسانے میں انسان کے SPIRITUAL ISOLATION کے خلاف

ایک جہد ملتی ہے — اور وہ RECONSTRUCTION OF FAITH کے مسائل کا علامتی انداز سے حل کرنا چاہتے ہیں ”زردکٹا“ ان کے تجربات کی ناکامی کا ثبوت ہے۔ محفوظ سانی اسلوب کو اختیار کرتے ہوئے اس افسانے میں وہ داستانوں سے تو قریب ہو گئے لیکن اس کے کرداروں کا مکمل INTELLECTUALIZATION علامتوں کے نئے معنی تخلیق کرنے کی راہ میں آڑے آگیا اس لیے اس افسانے کی علامتیں سیال نہیں بن سکیں لیکن ہیں تو یہاں اس شدت، کرب اور جدوجہد کی داد دینا مقصود ہے جس میں ان کے آزاد ترس اور مکمل ترین تخلیقی اظہار کی تمنا پوشیدہ ہے اور جو موجودہ افسانے کو تخلیق اور فن کے دائرے میں دیکھنا چاہتی ہے انتظار حسین کے بیان کے بعد بہت سے افسانہ نگاروں کو خوش کرنے کے لیے میں کوئی لمبی فہرست ناموں کی نہیں گنوا چاہتا البتہ کچھ لوگوں کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔

انتظار حسین کے علاوہ جن لوگوں کے یہاں افسانے کو تخلیقی فن بنانے کا رحمان ملتا ہے ان میں ضمیر الدین احمد، رام لال، دیوبند راسٹر، رحمان مذنب، اقبال مجید، عابدہ بیسمل وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ رام لال نے ان سب میں سب سے زیادہ افسانے لکھے ہیں۔ انھوں نے اپنی فنی جزئیات کے لیے دی عوامی اختیار کیے ہیں جو غیر فنی افسانہ نگاروں سے محسوس ہیں وہی فارمولا، وہی روایت، لیکن کبھی کبھی جدت کی ایک کرن ابھرتی ہے جو پوری طرح ان کے فن کو روشنی میں لانے میں ناکام ہے۔ ان کے یہاں زندگی کی غیر مرئی شہید کو گرفت میں لانے کی آرزو

نہیں ملتی اور جس PARTICULAR IMAGE کو وہ کسی افسانے میں نمایاں کرتے ہیں وہ اختتام تک باقی نہیں رہتا۔ مثال کے طور پر ان کے ایک تازہ افسانے ”ریکارڈ کپر“ کے کچھ حقائق دیکھیے۔ افسانے کے ابتدائی حصہ میں گلزار سنگھ کی وہ جنس جو تہذیب، خاندان، مسائل اور اس مشینی دور کی غیر انسانی فطرت کے نیچے دب رہی ہے۔ تنہائی کا جواز پا کر بیدار ہو جاتی ہے اور وہ اپنی پھی پرائی ادھیڑ عورت میں بھی ایک بار پھر نوجوانی، حسن اور جنسی کشش محسوس کرتا ہے۔ یہاں تک افسانے میں ایک مخصوص امیج ابھر آتا ہے لیکن اس کے فوراً بعد افسانے میں ایک بیرونی کردار ابھر آتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ بہت سے واقعات ظہور میں آتے ہیں اور کہانی ایک بال مختلف محور پر جا کر ختم ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے اُن کے نزدیک یہ حقائق کا منطقی رویہ ہو، لیکن میرے نزدیک حقائق صرف وہ نہیں ہیں جنہیں ہم ثابت یا رد کر سکتے ہیں، جو چیز فن اور تخلیق کے دائرے میں حقائق کے عنوان سے آتی ہے وہ ہے جو زندگی اور کائنات کے متعلق ایک نئے احساس کا اظہار ہو۔ حقیقت کوئی سادہ تصور نہیں ہے، یہ وہ چیز ہے جس کو ہم نشانات کا سرچشمہ اور سیاق تصور کرتے ہیں۔ وہ نشانات جن کا ہم کامیابی سے جواب دیتے ہیں۔ یہ کچھ مبہم سی تعریف ہے، لیکن لفظ حقیقت ہی کچھ مبہم سی اصطلاح ہے اور منطق میں تو اس کی تشریح ایک مستقل قضیہ بنی ہوئی ہے۔ اس لیے حقیقت نگاری کا ذہن رکھنے والے افسانہ نگاروں کو ”حقیقت“ کے نئے اور زیادہ واضح مفہوم کو پہچان کر افسانے کو تخلیق کے دائرے میں لانا چاہیے۔

بالکل ہی نئے لکھنے والوں میں کچھ افسانہ نگار انتہائی شدید تخلیقی کرب کے ساتھ سامنے آئے ہیں، سرنیدر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج میسر اور راج کا نام لیتے ہوئے مجھے مستقبل کے تخلیقی افسانے کے کچھ امکانات نظر آ رہے ہیں۔

سرنیدر پرکاش کا ایک افسانہ ”نئے قدموں کی چاپ“ ابھی ۱۹۶۳ء میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ اب تک جو دو چار افسانے نئے افسانہ نگاروں کے SYMBOLIC COMMUNICATION کے حامل نظر آتے ہیں ان میں ”نئے قدموں کی چاپ“ بھی قابل ذکر ہے۔

اس افسانے میں سرنیدر پرکاش نے دونسلوں کی محسوسات، ان کے تضاد، روایت کی جلتی اور اکڑتی ہوئی رستی اور نئے پُرانے انسان کی کشمکش کو بڑے خوبصورت علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ اتنے بڑے موضوع کو صرف ”تخلیق“ کے چند لمحات ہی اپنے آغوش میں سمیٹ سکتے ہیں۔

اگر یہ موضوع کسی حقیقت پرست افسانہ نگار کے ہاتھ لگتا تو شاید وہ اس پر علی پور کا ایلی جتنا ضخیم افسانہ لکھ دیتا، اور پھر بھی نہ تخلیق اور فن کے مطالبات پورے ہوتے، اس موضوع سے انصاف ہوتا لیکن سرنیدر نے اس افسانے کے مختصر سے دائرے میں اس بڑے موضوع کو تمام تر خلا قانہ صلاحیتوں سے مقید کیا ہے۔

بلراج میزرا خود سوانحی افسانہ نگار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ افسانے کے تخلیقی پہلو کا ارتقا ان کے یہاں ہو گا ہوا معلوم ہوتا ہے، غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے کرداروں میں کوئی نوع نہیں ہے، وہ انسان کے داخلی کرب کے موضوع کو گرفت میں لانا چاہتے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں فن کی تخلیق کی بجائے فلسفے کی تخلیق کا رجحان زیادہ نظر آتا ہے۔ یہ رویہ زیادہ شدت اختیار کرے تو فن کا ادب سے بالکل کٹ جاتا ہے KIERKEGAARD نے اپنی پہلی تصنیف EITHER-OR ادیب کی حیثیت سے لکھی تھی۔ اس میں انیسویں صدی کی رومانیت بھی ہے اور رومانی کردار بھی، لیکن کیسر کی گارڈ کا رجحان ادب کی تخلیق سے ہٹ کر فلسفے کی طرف درود کر گیا چنانچہ یہ تصنیف ادیب نہیں بن سکی۔ بلراج میزرا کو تخلیق کے علاوہ پہلو پر زیادہ توجہ دینی چاہیے۔

مندرجہ بالا مثالوں کے علاوہ تمام اردو افسانہ نگار جسے کم از کم دو یا سوم درجہ کی ہی تخلیق ہونا چاہیے تھا، فن اور تخلیق کے دائرے میں باطل نہیں آتے جن تصنیفوں کو میں نے تخلیقی افسانے کا خالق بیان کیا ہے، وہ مجموعی طور پر اردو افسانے کا مزاج نہیں بن سکی ہیں، اسی لیے میں یہ استثنائے چند تمام اردو افسانے کی غیر ادبی اور تخلیقی حیثیت کا ماتم کرتا ہوں۔

آئیے، کچھ اور نظریاتی امور پر غور کریں، شاید میں مسرت کی کوئی گراں بیسہ آجائے۔ سوس نگر سے ہم نے کوئی ادبی معاہدہ نہیں کیا، آپ اور ہم اس کے ہر نظریے کو قبول کر لینے کے پابند بھی نہیں ہیں۔ ہمیں اس سے انکار نہیں کہ افسانے کے ORIGIN وہی ہیں جو ڈرامے کے ہیں، اور ڈرامہ کے ORIGIN کا تعلق تخلیق کے ORIGIN سے نہیں ہے، لیکن ہم جوں سلا آریائی ہیں، ہم نے اپنے آباد اجداد سے جو چیزیں ورثے میں پائی ہیں ان میں ہمارے مزاج کی لچک، ہمارا وسیع اور کشادہ جمالیاتی احساس اور مسلسل جستجو کے بعد فتوحات خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ ہم صرف اس بنیاد پر کہ افسانے کے ORIGIN ہمارے ہم نوا ہیں، افسانے کی تخلیقی زندگی کے امکانات سے کنارہ کشی اختیار نہیں کریں گے، ابھی ہمارے سامنے غور و فکر اور جدوجہد کا وسیع میدان موجود ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ تخلیق اور ادب کی دنیا میں ہم نے جس ارتقار کو جاری رکھا ہے اور جس طرح زندگی کی غیر مرئی شبیہ کو گرفت میں لانے کے لیے حقائق کے بعد فطرت کو اپنایا، یا شاعری نے جس طرح تخلیقی تحریکات کا ساتھ دیا اور کبھی ہم نے اسے IMAGIST تحریک کی صورت میں دیکھا اور کبھی IMPRESSIONIST تحریک کی صورت میں! SYMBOLIC صورت میں، اسی طرح اگر افسانے کے فن کو تخلیقی تحریک کے شعری نظریوں سے قریب لایا جائے تو افسانہ بھی شاعری کی طرح اعلیٰ تخلیقی اظہار بن سکتا ہے۔ لیکن اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم افسانے کو شعری نظریات سے ہم کنار کریں۔ اب تک تو یہ ہوتا رہا ہے کہ بجائے شاعری کے ارتقار کے مطابق افسانے کی نہج بنانے کے ہم نے افسانوی نثر میں شعری تضاد پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جو غیر فطری معلوم ہوتی ہے۔ ہمیں افسانے کے لیے ایسی زبان، اسلوب اور انداز اختیار کرنا چاہیے جس میں الفاظ منحنی لکیروں کے پیکر کو چھوڑ کر اپنے پورے CHARACTERISTIC انداز سے صفحہ قرطاس سے باہر نمودار ہوں اور ہمارا مقصد قصہ گوئی نہیں بلکہ محض تخلیق ہو، جس میں ایک لطیف سی شعلگی ہوتی ہے، جہاں تعقل کا عمل SYMBOL کے بعد پیدا ہوتا ہے اور یہ تب ہی ممکن ہے جب ہمارے افسانہ نگاروں میں سے کسی کو جیمس جوائس کی سی تڑپ میسر آجائے۔

ہمارے نئے افسانہ نگار اچھے فن کار بننے کی بجائے اچھے اسٹیلکوپول بننا چاہتے ہیں۔ اسی لیے ان کا انداز نظر تخلیقی سے زیادہ فاسفیانہ ہے، اسی لیے وہ سارتر کا نام لیتے ہیں۔ کامو کا ذکر کرتے ہیں۔ ممکن ہے اس کی وجہ ہندوستان کے نوجوان کا اپنا فکری اور معاشرتی اضطراب ہو اور اسے تخلیق سے زیادہ اپنی فکر کا سلجھاؤ عزیز ہو، لیکن ہمارے مسائل کا مداوا صرف ہمارے تخلیقی ادراک میں پوشیدہ ہے۔ ہمارے زمانے میں ادب اور فن کار کے لیے جن مشکلات اور مسائل کا تخلیقی ادراک ضروری ہے، ان میں نئے انسان کے فطری اور روحانی مسائل زیادہ اہم ہیں۔ جدید انسان فطرت سے بہت دور جا پڑا ہے اور یہ عمل اس دن سے شروع ہوا ہے جب سے ہم نے علامتوں پر حقائق کے نشانات کو ترجیح دینا شروع کیا ہے۔ اپنے جذباتی رد عمل کو دبا کر عملی رد عمل پر توجہ دی ہے۔ فطرت کے تقدس کو پھپھانے کی ہم نے کوشش نہیں کی اس طرح حقیقت کے چہرے کو بدل ڈالا ہے۔ انسانی اقدار کی موت نے ہم سے ہمارا فنی اور تخلیقی رویہ چھین لیا، ہمارے احساسات کو تبدیل کر دیا۔ ہم نے سورج کو قوتوں کا منبع تو سمجھ لیا، لیکن اس کے اساطیر کے افسانوی پہلو کو یکسر فراموش کر بیٹھے۔ ہماری زمین اب

تخلیق سے عاری ہو چکی ہے۔ ہم نے اس پر عمارتیں، کارخانے بنا ڈالے ہیں۔ اس سے اب وہ مسلم چیزیں اگنی بند ہو گئی ہیں جو قدیم زمانے کے لوگ اس سے حاصل کرتے تھے۔ نہ ہم طوفانی سمندر کی قوت سے آگاہ ہیں، نہ ہمیں بارش کا کوئی تجربہ ہے۔ ہم نے جو مکان بنائے ہیں ان کی پیتوں کے نیچے بیٹھ کر ہم بارش سے محفوظ ہو جاتے ہیں اور صرف چھت کی درستی یا نادرستی کے متعلق سوچتے ہیں۔ بادلوں کا، باہر کی دنیا کا ہمیں کوئی ادراک نہیں ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں کو، جدید انسان کے اس کھوکھلے پن کو، غیر فطری انداز کو اور تخلیقی بے سروسامانی کو محسوس کرنا ہے۔ اور افسانوں سے حقیقی وجود کی دنیا کی تعبیر کے لیے فن اور تخلیق کی شرکوں پر احساس کے خنجر کی چھین کو برداشت کرنا ہے، تاکہ نیا افسانہ اپنی تمام تر تخلیقی جبلتوں کے ساتھ ان ادبی موسوعات کا حامل بنے اور ہم اُسے تخلیقی عمل کہنے کے لیے تیار ہوں۔

افسانہ ہمیں جس قدر آسان معلوم ہوتا ہے، اس قدر آسان نہیں ہے۔ اس کا ہر جملہ، ہر سطر، ایک ہی لمحے کا بیان تخلیق کو خطرناک منزلوں میں پہنچا دیتا ہے۔ ایسی منزلیں جہاں فن کا دم گھٹنے لگتا ہے۔ ہیں ایک ایک جملے میں جان ڈالنی پڑتی ہے، اور جو جملہ بھی زائد ہوتا ہے وہی افسانے کی موت کا سبب بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کا افسانہ ”تالی ایسری“ لیجیے، جہاں آخر کے صرف تین جملوں سے (جہاں ڈاکٹر کو تالی ایسری کا بنایا ہوا بیٹا چونی دیتا ہے)، ایک بڑے افسانے کا تخلیقی عمل اجانک CRAFTSMANSHIP کے دائرے میں آ جاتا ہے۔ ہمارے اس غیر فنی اور غیر تخلیقی افسانے کی وجہ دراصل ہمارے افسانے کا نامکمل ارتقار اور ہمارے افسانہ نگاروں کی فکر کی پستی ہے۔ ہمیں اب نئے افسانے کو ان افسانوں سے نکال کر ادب اور فن کی تازہ دنیاؤں سے روشناس کرانا ہے، ورنہ بے چارہ یوں ہی ادب کے چکر میں پڑا رہے گا اور کبھی اسے تخلیق کی سحر میں نہ آئے گی۔

میں نے مضمون کی ابتدا میں انسانیت کی ایک تشبیہ پیش کی تھی، مضمون کے خاتمے پر مجھے دوبارہ وہ یاد آ رہی ہے۔ مجھے نہیں معلوم آپ کا تخلیقی پندار قدرتی سرچشمہ ہے، یا ماتے کی چادروں کا بنا ہوا اینک میگزین نے جو کچھ کہا ہے، وہ پودے غور و فکر اور شدید محسوسات کے ساتھ کہا ہے!

اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ . بلراج مینرا اور سریندر پرکاش

(۱)

آزادی کے بعد ہندوستان میں اردو افسانے کے کئی رجحان سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے جو رجحان بنیادی نوعیت کے ہیں، وہ چار ہیں۔ پہلا رجحان تقسیم کے ایسے کو پیش کرنے کا ہے۔ اس ذیل میں دو طرح کے افسانے آتے ہیں۔ ایک تو وہ جن کی نوعیت ہنگامی تھی اور جو فسادات کو براہ راست موضوع بنا کر لکھے گئے تھے۔ دوسرے وہ جو تہذیبی سطح پر تقسیم کے ایسے کو پیش کرتے ہیں۔ اس رجحان کے بہترین علم بردار ہندوستان میں قرۃ العین حیدر اور پاکستان میں انتظار حسین ہیں۔ دونوں کے نقطہ نظر، تکنیک اور کیمنوس میں بڑا فرق ہے، لیکن دونوں کے ایسے افسانوں کا محرک بعض محبوب تہذیبی قدروں کا زوال ہے۔ دوسرا رجحان زندگی کی جامعیت اور اس کے نارمل حسن کو اس کی سیاہی اور سفیدی کے ساتھ پیش کرنے کا ہے۔ اس رنگ کے امام راجندر سنگھ بیدی ہیں۔ نئی نسل کے بیشتر لکھنے والے بھی زندگی کی ہمہ پہلو ترجمانی کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن ان میں سے کسی میں بیدی والی بات نہیں۔ البتہ یہ لوگ اس لحاظ سے پچھلے افسانہ نگاروں سے مختلف ہیں کہ ان میں سے بیشتر کسی طرح کی نظریاتی وابستگی قبول نہیں کرتے اور ”سوچے سمجھے نتائج“ کی فارمولا کہانی سے بچتے ہیں۔ ان کے ہاں بنیادی اہمیت فرد کو حاصل ہے اور بجائے ٹائپ کے کردار پر زور ملتا ہے۔ یہ زندگی کے حقیقی خدوخال کو پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے افسانہ نگاروں میں رام لال، جوگندر پال، شرون کمار، اقبال متین، ستیش بٹرا، قیصر تمکین، رتن سنگھ، اقبال مجید، ارسنگھ اور عابد سہیل کے نام قابل ذکر ہیں۔ تیسرا رجحان علاقائی افسانے کا ہے جیسے پنجاب کی زندگی سے متعلق بلونت سنگھ کے افسانے یا اتر پردیش

کے قصباتی تمدن سے متعلق قاضی عبدالستار کے افسانے، دوسری طرف وہ افسانے ہیں جن میں کسی علاقے کی گھریلو زندگی کی ترجمانی کی گئی ہے، مثال کے طور پر جیلانی بانو، واجب المسم یا آمنہ ابوالحسن کے افسانے۔ چوتھا بنیادی رجحان تجریدی اور علامتی افسانے کا ہے۔ اس قسم کا افسانہ آزادی سے پہلے کے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی ملتا ہے، مثلاً کرشن چندر کا "نالیپہ"، "چوراہے کا کنواں"، "جہاں ہوا نہ تھی" اور "چھڑی"۔ احمد ندیم قاسمی کا "سلطان" اور "جوشی" اور ممتاز شیریں کا "میگھ ملہار"۔ احمد علی کے بعض افسانے بھی تجریدی افسانوں کی ذیلی میں آتے ہیں۔ لیکن ادھر نئی نسل کے بعض افسانہ نگاروں نے اسے ایک رجحان کی حیثیت سے اپنایا ہے۔ زیر نظر مضمون میں ہندوستان کے اردو افسانہ کے اسی جدید رجحان سے بحث کی جائے گی۔ ایسے افسانوں میں اشاریت اور علامتیت کو باقاعدہ فن کی حیثیت سے برتنا سہااتا ہے۔ وزیر آغا نے ایک جگہ صحیح لکھا ہے: "اشاراتی عنصر تمام اعنواف ادب میں اہمیت حاصل کر رہا ہے اور افسانے نے بھی اسے اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ دراصل تہذیبی ارتقا کے ساتھ ساتھ فرد کی تیز نگاہی بھی پروان چڑھ رہی ہے اب وہ پلک پھلکتے میں بات کی گہرائی تک پہنچ جاتا ہے اور اس لیے واشکاف انداز کا کچھ زیادہ دلدادہ نہیں رہا: سیدھے سادے روایتی افسانے کے مقابلے میں علامتی افسانہ کچھ غیر مرنی سا ہوتا ہے۔ اس میں ٹھوس ہونے کی وہ کیفیت نہیں پائی جاتی جو منطقی افسانے کی خصوصیت ہے۔ اس میں زماں اور مکاں کا واقعیاتی احساس بھی نہیں ملتا بلکہ زماں اور مکاں دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر واقع ہوتے ہیں اور ان میں اچانک تبدیلیاں ہو سکتی ہیں۔ علامتی افسانے میں ٹھوس کرداروں کا کام تمثیلوں اور علامتوں سے لیا جاتا ہے جیسا کہ آگے چل کر وضاحت کی جائے گی۔ علامتیں ایک طسرح کے وسیع استعارے ہیں جن کے شعوری اور نیم شعوری رشتوں کو ابھار کر افسانہ نگار معنوی تہہ داری پیدا کر دیتا ہے۔ علامتوں کے حسی پیکر ہوتے ہیں، لیکن بعض علامتوں سے افسانہ نگار فضا آفرینی کا یا محض خاص طرح کے تاثر ابھارنے کا کام لیتا ہے۔ ایسے افسانے کمال یہ ہے کہ وہ لغوی اور علامتی دونوں سطحوں پر پڑھا جاسکے۔ بعض افسانوں میں خاص خاص لفظوں کا استعمال ایسی معنوی وسعت اختیار کر لیتا ہے کہ ان میں علامتی افسانہ کی شان از خود پیدا ہو جاتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ "سلطان" اس کی بہترین مثال ہے۔ تجریدی افسانہ ہمارے افسانے کے اس سفر کی نشاندہی کرتا ہے جس کا رخ خارج سے داخل کی

طرف ہے۔ یہ انسان کے ذہنی مسائل اس کے کرب اور حقیقت کے عرفان کی تلاش کا اظہار ہے۔ صرف فکر یا ذہنی سوچ کی سطح پر۔ افسانہ علامتی ہو یا تجریدی اس میں لغوی معنی صرف ایک طرح کا اشارہ کر دیتے ہیں۔ باقی کام پڑھنے والے کی ذہنی استعداد کا ہے۔ دراصل لغظوں کے ظاہری منظمی اور لغوی معنی کے ملاوٹ اور معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ ایسے افسانوں کا مطالعہ کرتے وقت اگر یہ بات نظر میں رہے تو ان سے لطف اندوز ہونا چنداں مشکل نہیں۔ پاکستان میں اس رجحان کے نمائندہ افسانہ نگار مندرجہ ذیل ہیں :

انتظار حسین، آنکری آدمی، عبداللہ حسین، رجلا وطن، خالدہ الصغر، ایک بوند لہو کی، سواری، بے نام کہانی، انور سجاد، مرگی، چور با، کوپل، گائے، پرندے کی کہانی، اور غلام الثقلین (لمحے کی موت) وہ، سرگوشی، ہندوستان میں اس کو آگے بڑھانے والوں میں دیوند راسر، بلراج میزرا، سریدر پرکاش، راج اے، بلراج کوہلی، الکار پاشی، احمد ہمیش اور غرض سعید کے نام خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ یہاں اس رجحان سے مزید بحث کرنے کے لیے صرف دو افسانہ نگاروں یعنی بلراج میزرا اور سریدر پرکاش کو لیا جائے گا اور ان کے بھی صرف چند افسانوں کو۔ ان افسانہ نگاروں اور ان افسانوں کو اس لیے نہیں لیا جا رہا ہے کہ یہ افسانہ نگار یا یہ افسانے بہترین ہیں بلکہ یہ کہ ان سے اس رجحان کے سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔ یہاں یہ بتانے کی کوشش کی جائے گی کہ تجزیاتی طور پر ان افسانوں کا ڈھانچا کیا ہے۔ ان میں علامتیں اور ذہن و احساس کی رو کس طرح کام کرتی ہے اور کیا ان میں کسی طرح کی کوئی معنوی تہہ داری ہے یا نہیں؟ جدید ادب پر تنقید کرتے ہوئے میرا مسلک کچھ ایسا ہے کہ اس طرح کے تجزیے کے بعد ہی ہم کو یہ حق پہنچتا ہے کہ ہم نئے رہنمات کے بارے میں کوئی حکم لگا سکیں۔

(۲)

یہاں سب سے پہلے بلراج میزرا کے افسانے "ماچس" کو لیا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسے افسانے کی کہانی ہے جس کی ایند رات کو بے وقت کھل جاتی ہے اور وہ سگریٹ سلگانا چاہتا ہے، لیکن ماچس خالی ہے۔ وہ پورے کمرے کو چھان مارتا ہے لیکن سب ماچس خالی ہیں۔ ٹھنڈی رات میں وہ باہر نکل کھڑا ہوتا ہے، کئی جگہوں پر ماچس کی ناکام تلاش کے بعد وہ ایک مرست شدہ پل پر پہنچتا ہے یہاں سرخ کپڑے سے لپٹی ہوئی لالین سے وہ سگریٹ سلگانا ہی چاہتا ہے کہ ایک سیاہی اس کو پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے۔ وہاں کئی لوگ میز کے گرد بیٹھے سگریٹ پی رہے

ہیں اور کئی ماچسیں رکھی ہیں۔ لیکن اس پر آوارہ گردی کا الزام لگا کر اس کو وہاں سے فوراً نکل جانے کا حکم دیا جاتا ہے۔ واپسی پر اس کو ایک آدمی ملتا ہے جس سے وہ ماچس مانگتا ہے لیکن وہ شخص خود ماچس ہی کی تلاش میں گھر سے نکلا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے پیوڑے ہوئے راستے پر آگے بڑھ جاتے ہیں۔

اس کہانی کا بنیادی کردار یعنی ”وہ“ کون ہے اور ماچس ایسی کون سی چیز ہے جس کی تلاش میں وہ رات کی سردی اور اندھیرے میں مارا مارا پھر رہا ہے؟ فرض کیجیے کہانی کا بنیادی کردار جدید دور کا باشعور انسان ہے۔ ملاحظہ ہو کہ پچڑے جانے سے پہلے وہ راستے میں ایک آدمی سے ماچس مانگتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ وہ سگریٹ پینے کی علت سے بچا ہوا ہے نیز جب وہ تھانے سے نکل کر نہ ختم ہونے والی سڑک پر چلنا شروع کرتا ہے تو سوچتا ہے: ”سگریٹ پینا ایک علت ہے۔ میں نے یہ علت کیوں پال رکھی ہے“ کیا یہ علت جینے کی علت تو نہیں؟ عام انسان اور باشعور انسان میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ باشعور یا حساس انسان سوچنے یا محسوس کرنے پر مجبور ہے اب ماچس کی علامت انسان کی دوسری علامتوں کے ڈھانچے

FRAMEWORK کے ساتھ خود بخود واضح ہونے لگتی ہے یعنی شاید یہ تلاش ہے زندگی کی معنویت کی یا تڑپ ہے وجود کو سمجھ سکے کی یا کسی بھی مقصد یا ایڈیل کو پانے کی جس کے لیے پورا وجود ہلک رہا ہے یا جس کے لیے انسان جینے پر مجبور ہے۔ لیکن اسی ماچس کے بارے میں علوانی کی دوکان پر سویا ہوا آدمی کہتا ہے: ”ماچس بیٹھ لے پاس ہوتی ہے وہ آسے کا تو گئی گرم ہوگی“ نیسریہ کہ تھانے میں ”میز پر ماچس کی کئی ڈبیاں پڑی ہوئی تھیں“ یہاں علوانی یا تھانے کے لوگوں کی علامتوں سے ایسے انسان مراد لیے جاسکتے ہیں جو ذہنی تپس کے اس مادے سے بیگانہ شخص ہیں جو باشعور انسان کے حصے میں آتا ہے۔ یہ فلسفی اس سادہ یا داخلی تڑپ یا جستجو کی دولت سے بھی محروم ہیں۔ اس لیے ان کی ماچس سے افسانے کا بنیادی کردار سگریٹ سلاکے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کی اندھیری رات میں بلکہ جھلکتے لٹکان کو بہ قصود ہاتھ نہیں آتا۔ اس توجیہ کی توثیق کہانی کے آخری واقعے سے بھی ہوتی ہے جس نے کہانی کو ایک عام مقامی سطح سے اٹھا کر اعلیٰ ترین فنی سطح پر پہنچا دیا ہے۔ تھانے سے نکلنے کے بعد اس کی ملاقات ایک اور شخص سے ہو جاتی ہے۔

آپ کے پاس ماچس ہے؟

ماچس ؟

آپ کے پاس ماچس نہیں ہے ؟

ماچس کے لیے تو میں

وہ اس کی بات سننے بنا ہی آگے بڑھ گیا۔

یہاں افسانہ نگار نے اپنی طرف سے کچھ بھی نہیں بڑھایا، اور ساری بات چند لفظوں کے مکالمے میں نہایت چابک دستی سے بیان کر دی ہے۔

انسان زندگی کی معنویت کی تلاش میں سرگرم سفر ہے، وقت سے بے خبر، بدن کی تھکن سے بے نیاز، وہ برابر چل رہا ہے، جستجو و تجسس کے ذہنی سفر کی اس سڑک پر جو کبھی ختم نہیں ہوگی۔ آپ نے دیکھا کہ علامتی افسانے میں افسانہ نگار الفاظ کو محض لغوی یا منطقی معنی میں استعمال نہیں کرتا۔ علامتیں تیز روشنی (FLASH) کی طرح سامنے آتی ہیں، اور ایک ساتھ ان گنت معنوی امکانات جھل جھل کرنے لگتے ہیں۔ ہم اپنے تجربے اور احساس کی بنا پر ایک دو معنی کو فوری طور پر لے لیتے ہیں اور باقی کو تحت الشعور کی دھند میں روشنی اور تاریکی کے بلبلوں کی طرح ابھرنے اور مٹنے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔ ایسے افسانوں میں علامتیں ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ہوئے استعاروں کا مرتبہ رکھتی ہیں اور ایک نظام کی حیثیت سے کارفرما ہوتی ہیں۔ اگر غور و فکر سے کام لیا جائے تو اس نظام تک رسائی حاصل کرنا اور اس کی کڑیاں ملانا چنداں مشکل نہیں۔

اب میز کی ایک اور کہانی "کمپوزیشن دو" کو لیجیے۔ یہ تکنیک کے اعتبار سے بھی دلچسپی کی حامل ہے۔ اس میں موت کا فرشتہ بتاتا ہے کہ اس کا کام کیا ہے۔ لوگ درازی عمر کا کلمہ پڑھتے ہیں اور ہمیشہ اس سے خائف رہتے ہیں۔ وہ جب کسی کے پاس جاتا ہے، وہ چپ چاپ اس کے ساتھ چل دیتا ہے۔ لیکن ایک آدمی اس کی مشکل بن گیا ہے۔ اس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے جس کی دیواریں سیاہ ہیں، چھت سیاہ ہے، دروازوں کی چوکھٹیاں اور پیٹ سیاہ ہیں، میز سیاہ ہے، کتابیں سیاہ ہیں، غرض ہر شے سیاہ ہے۔ یہ کمرہ دن کی روشنی میں بھی سیاہی میں لت پت رہتا ہے۔ اس آدمی کا لباس سیاہ چادر ہے۔ وہ سیاہ روشنائی سے سیاہ کاغذ پر سیاہ عبارت لکھا ہے۔ رات کو وہ اپنے کمرے میں رکھے سیاہ تابوت میں سے نکلتا ہے۔ سیاہ ساڑھی اور سیاہ بلاؤز میں لپٹی ہوئی سیاہ بالوں والی لڑکی آتی ہے اور دونوں میں سرگوشیاں ہوتی ہیں۔

رات ختم ہونے سے پہلے وہ لڑکی چلی جاتی ہے اور وہ سیاہ تابوت میں لیٹ جاتا ہے اور تابوت کا ڈھکنا گر جاتا ہے۔ یہاں مینرا نے افسانے کو ایک موڑ دیا ہے کہ کہانی سننے کے بعد لوگوں نے دیکھا کہ کہانی سنانے والے کا لباس سیاہ تھا۔ انھوں نے کہا کہ ہم مریموں کے افسانے سننے نہیں آئے۔ اس کے فراڈ پر انھیں اتنا غصہ آیا کہ اسے انھوں نے وہیں مار مار کر ڈھیر کر دیا لیکن بعد میں گھر جا کر دیکھا تو واقعی اس کا کمرہ سیاہ تھا، پھت سیاہ تھی، دیواریں سیاہ تھیں۔۔۔ یہ سیاہ کمرے والا انسان کون ہے جو عام انسانوں سے اس قدر مختلف ہے۔ عام انسان موت کے فرشتے سے ڈرتے ہیں۔ موت کے فرشتے کا کام سیاہ ہے۔ لیکن یہ انسان جس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے اور جس کمرے کی ہر چیز سیاہ ہے، موت کے فرشتے کی شکل بن گیا ہے۔ کیوں؟ موت کے فرشتے کے کام میں اور اس آدمی کے طرز زندگی میں افسانہ نگار نے جو ربط و تضاد پیش کیا ہے، لطف و اثر سے خالی نہیں:

”میرا کام ہی ایسا ہے۔ بھری برسات میں تھلستی گرمی میں، ٹھٹھرتی سردی میں اور ہنستے کھیلنے اٹھیلیاں کرتے موسم میں، وادیوں میں، ویرانوں میں، جنگ کے میدانوں میں، اسپتالوں میں، سولے چاندی کے گھروں میں، گھاس پھوس کے جھونپڑوں میں، صبح و شام، ہر گھڑی، چند لمحوں کی عمر کے بچے کو، سترہ سال کی ٹوٹا ہوا لڑکی کو، پچیس سال کے کڑیل جوان کو، اسی سال کے بڈھے کھوسٹ کو، شرافت کے مجسمے کو، کینگی کے پتلے کو، بھولے بھالے کو، چالاک کو،۔۔۔ میں موت کا فرشتہ ہوں۔۔۔ میں ہر کسی کے پاس جاتا ہوں اور اسے لے آتا ہوں۔ مجھے آپ جانتے ہیں، پہچانتے نہیں۔“

اس کے بعد ان سطوروں کو پڑھیے:

”کمرے کے ایک کونے میں دیوار کے ساتھ میز رکھا ہوا ہے، میز سیاہ ہے، میز پوش پر کڑھے ہوئے پھول بھی سیاہ ہیں۔۔۔ کتابوں کی جلدیں سیاہ ہیں۔ اور ان سیاہ ہیں اور اوراق پر پھیلی ہوئی عبارت سیاہ ہے۔۔۔ کاغذ سیاہ ہیں۔ قریب رکھا ہوا قلم سیاہ ہے اور قلم میں روشنائی سیاہ ہے۔ میز کے قریب ایک کرسی پڑی ہے۔ کرسی سیاہ ہے۔۔۔ پھت کے عین بیچ میں سیاہ کنڈا ہے جس کے ساتھ بلی کی سیاہ تار بندھی ہوئی ہے۔ فرش کی طرف ٹپکتی ہوئی سیاہ تار کے ساتھ سیاہ بلب ٹنگا ہوا ہے بلب کا شیڈ سیاہ ہے۔ ایک دیوار میں سیاہ سوچ بورڈ ہے سوچ بھی سیاہ ہے۔ کھڑکی کے عین نیچے تابوت رکھا ہوا ہے وہ کمرہ۔۔۔“

اس طرح اس کمرے کی رعایت سے جو کردار ابھرتا ہے وہ بڑا ہی انوکھا اور عجیب ہے اور پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ سیاہ رنگ یا تاریکی ہر اس چیز کی نفی ہو سکتی ہے جسے رسمی طور پر ہم پسند کرتے ہیں۔ روشنی، خوشی، امید، کامیابی، کامرانی، سرگرمی وغیرہ کا اشاریہ ہے۔ افسانے کے کردار کا بظاہر ان سے کوئی علاقہ نہیں۔ دنیا جاگتی ہے وہ سوتا ہے۔ رات میں وہ بیدار ہوتا ہے اور سیاہ کمرے میں سیاہ بلب سے روشنی ہوتی ہے اور سیاہ قلم سے کاغذوں پر وہ سیاہ عبارت لکھتا ہے۔ امید اور ناامیدی، دکھ اور سکھ، مثبت اور منفی، روشنی اور اندھیرے کا فسرق وہ مٹا چکا ہے۔ زندگی کی کشش اور مسرت کے لیے مارے مارے پھرنے کی خواہش کا کانشا اس کے دل سے نکل چکا ہے۔ اور تو اور موت کا خوف بھی اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لڑکی سے اس کی جو گفتگو ہوتی ہے، وہاں مختصر ترین مکالمے میں افسانہ نگار نے اس کے مسلک کی طرف بلیغ اشارہ کیا ہے۔

”ہم سکھی ہیں... ہم دکھی تھے نا اس لیے“ یا ”ہم نہ کہتے تھے کہ دن کا اندھیرا موت ہے... رات کا اجالا زندگی ہے...“ موت اس کے لیے اس قدر بے خطر چیز ہے کہ اس نے اپنا تابوت بھی بنا رکھا ہے اور وہ خود ہی اس میں لیٹ جاتا ہے۔ دن میں صنعتی زندگی کی دوڑ جو فرد کی شخصیت کی موت ہے یا جو اس کے لیے ہر طرح کے دکھ کا عذاب لاتی ہے یا آگہی کی روشنی میں اس کو ترپاتی ہے، وہ شخص اس کی نفی ہے۔ دکھ سکھ کے روایتی معیار اس کے لیے بے معنی ہیں اور زندگی اور موت کا فرق مٹ سا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے اسی کردار سے موت کے فرشتے کی کہانی بیان کر کے افسانے کو ایک غیر متوقع موڑ دیا ہے۔ لوگ اس کا سیاہ لباس دیکھ کر اس کو مکار سمجھتے ہیں اور اس کو مار ڈالنے کے بعد جب اس کے گھر جا کر دیکھتے ہیں تو یہ انکشاف ہوتا ہے کہ وہ تو کھرا (GENUINE) انسان تھا۔

”ایک مہمل کہانی“ میں ہسپتال کا لوہے کا صدر دروازہ پھولوں سے لدا ہوا ہے۔ کچھ پرے مورچری کے باہر بجری پر پھولوں کی پتیاں بکھری ہوئی ہیں۔ اشوک کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دوست کلدیپ مر گیا ہے اور اس کی لاش مورچری میں ہے۔ وہ مورچری میں جا کر اس کی لاش کو دیکھتا ہے۔ وہ لیبارٹری میں جاتا ہے۔ جو بھی اسے ملتا ہے، کلدیپ کی بات کرتا ہے لیکن اسے دھوپ اچھی لگ رہی ہے۔ پرائیویٹ کاٹج میں کلدیپ کا پلنگ خالی پڑا ہے۔ یہاں گوری جٹی نرس سے بات ہوتی ہے۔ شام کا وقت طے ہوتا ہے۔ وہ سوچتا ہے آخر مان ہی گئی۔

شام کو بس میں جاتے ہوئے اس کے خالی ذہن میں دودھ کی ملاوٹ سے لے کر ڈی۔ ایم کے
کے احتجاج تک کئی خیال آتے ہیں لیکن وہ گوری چٹی لڑکی ! وہ کہنی سے بس میں ایک لڑکی کو
چھیڑتا ہے اور گالی سنتا ہے۔ شام کو نرس سے ملتا ہے اس کو اپنے کمرے میں لے جاتا ہے دل
دھک دھک کر رہا ہے اس لڑکی سے ملنے کے لیے وہ آج تک جتن کرنا آیا تھا۔ لڑکی کے لیے
اتارتے ہی وہ سوچتا ہے : ہی از ڈیڈ۔ وہ لڑکی کے منہ پر طمانچہ جڑ دیتا ہے اور چیخ اٹھتا ہے :
گٹ آؤٹ۔ اس کا چہرہ خوفناک ہوا اٹھتا ہے : آئی دل ڈائی ٹو مارو۔

کہانی زندگی اور موت کے متضاد تصورات سے رنگ و آہنگ حاصل کرتی ہے۔ لوہے کا
صدر دروازہ پھولوں سے لدا ہوا ہے۔ جب کوئی مریض ڈسچارج ہوتا ہے تو وارڈ کے تمام مریض
اسے پھولوں سے لاد کر صدر دروازے تک چھوڑنے آتے ہیں۔ یہ زندگی ہو سکتی ہے۔ جب کوئی
مریض مرجاتا ہے تو وارڈ کے تمام مریض لاش کو پھولوں کی پتیوں سے لاد دیتے ہیں اور مورچہ
تک چھوڑ آتے ہیں۔ یہ موت کا اشارہ ہو سکتا ہے۔ کلیدیپ مرجھا ہے اور اشوک زندہ ہے۔
ہسپتال کے لوگ بار بار اشوک سے کلیدیپ کے مرجھانے کا ذکر کرتے ہیں تو وہ کہتا ہے جو مرجھا
اس کی بات نہ کرو۔ لوہے کا خالی پلنگ بھی دو دن خالی رہتا ہے اور پھر بھر جاتا ہے۔ دنیا میں
کسی کی جگہ خالی نہیں رہتی۔ اسے دھوپ یعنی زندگی اچھی لگتی ہے۔ گوری نرس کی آوازیں دھوپ
کا سہانا پن ہے۔ وہ لاش کے ساتھ مر گھٹ نہیں جاتا۔ اس لیے کہ جو مرجھا سو مریض اس کے
بجائے وہ لڑکی سے وقت طے کرتا ہے۔ اب تک وہ کلیدیپ کی دوستی لی آ رہی ہے اس سے
ملاقات کا متمنی تھا۔ پہلے یہ ”پھنسائے“ نہیں ”بھلستے“ تھی۔ اب ال جا رہی ہے۔ یہاں انسانی
رشتوں کے مہل ہونے کا وہ احساس پیدا ہوتا ہے جو کہانی کے آخر تک پہنچتے چہیتے زندگی کی
پراسراریت کے احساس سے مل کر بھٹ سا پڑا ہے۔ وہ اس سہارے کا لچھا ایسا عادی ہو گیا تھا
کہ یہ سوچ کر کہ وہ سہارا جواب دہ نہیں رہا لغو تھا وہ کانپ سا جاتا ہے اور اس کو خود پر قابو
نہیں رہتا۔ افسانے میں جگہ جگہ تجریدی پارے ہیں جو مرکزی کردار کے ذہن تک رسائی حاصل
کرنے میں مدد دیتے ہیں۔

میزرافکر اور فارم دونوں اعتبار سے اردو کا منفرد افسانہ نگار ہے۔ اس کی کہانیاں
غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہیں۔ وہ حقیقت کا تجزیہ نظریاتی فیتوں اور فارمولوں سے نہیں کرتا
بلکہ آزادانہ ذہنی جراحی کا قائل ہے۔ اس کے ہاں فکر کی دھار حقائق کے پیچھے نہیں پیوست

نظر آتی ہے۔ موجودہ دور میں فرد کی شخصیت کا تصادم اس کا داخلی کرب اور اس کی غیر انسانی (DEHUMANISATION) میز کا محبوب موضوع ہے۔ فرد کی ذات اس کی بے سرو سامانی اس کی ذہنی جستجو اس کے افسانوں میں بار بار اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ اس کا بنیادی کردار بڑی حد تک سوانحی ہے۔ یہ ایک ایسا انسان ہے جو زندگی کی معنویت کی تلاش میں اور اس کی غرض غایت کا راز جاننے کے لیے ذہنی بن باس اختیار کر چکا ہے اور گلی گلی، شہر شہر، اندھیرے اور اجالے میں بھٹکتا پھرتا ہے۔ وہ کامو سے متاثر ہے، لیکن اس کی تخلیقی حس تیسری دنیا کے معاشرے اور اس کے مخصوص حالات سے بے تعلق نہیں۔ میز اپنی علامتوں کا انتخاب سامنے کی چیزوں سے کرتا ہے، اور پھر اپنے ذہنی تجسس کی سان پر چڑھا کر ان میں تہہ داری پیدا کرتا ہے۔ اس کے افسانے جدید انسان کے فکری سفر، اس کی ذہنی تنہائی اور اس کے تجارتی قدروں کے معاشرے سے کٹ کر علاحدہ رہ جانے اور استحصالی طاقتوں کے خلاف شدید احتجاج کی رد واداشی کرتے ہیں۔ اس کے ذہنی پیکر اکثر ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہوتے ہیں اور انھیں ملا کر دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ وہ روشنی اور تاریکی دونوں سے کام لیتا ہے، لیکن صرف اتنا جتنا بے حد ضروری ہو۔ وہ تفصیل سے گریز کرتا ہے۔ تفصیل خواہ حالت کی ہو، مکالمے کی یا ذہنی کیفیت کی اس کے مزاج کے منافی ہے۔ اس کے افسانے مختصر ہوتے ہیں، یہی تین چار صفحے۔ جملے چھوٹے چھوٹے لیکن فکری طور پر بے حد مربوط۔ اس نے ہئیت کے جو تجربے کیے ہیں، ان میں سے بیشتر کا تعلق اختصار اور علامتیت سے ہے۔ وہ ایک جملے سے ایک پیرا گراف کا اور کبھی کبھی ایک پیرا گراف سے پورے صفحے کا کام لیتا ہے۔ منٹو کے ہاں جو لفظی کفایت شعاری ملتی ہے، وہ میز کے ہاں باقاعدہ اسٹائل بن گئی ہے۔ وہ اکثر نہیں بتاتا کہ کون بول رہا ہے۔ کس سے بول رہا ہے۔ حالت کی طرف اشارہ کر کے وہ اس کا تجربہ بھی نہیں کرتا۔ اس کے اکثر جملے فکر کی ایک دھندلی لکیر کھینچ دیتے ہیں۔ اس کے بعد پڑھنے والا اپنی ذہنی استعداد کے مطابق ان سے لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو میز کے ہاں اردو افسانے کی ایک نئی جہت کی بشارت ملتی ہے۔

(۳)

سرنیدر پرکاش کے افسانہ ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ کا شمار اردو کے اہم علامتی افسانوں میں کیا جاسکتا ہے۔ دوسرے افسانوں کی طرح اس کی بھی تلخیص ممکن نہیں، لیکن اگر ایسی کوئی ناکام کوشش کی جائے تو وہ کچھ اس طرح کی ہوگی: سمندر اور میدان سے گزرنے کے بعد

وہ وادی میں اتر گیا۔ دوسرے تھو تھنیاں اٹھائے اس کی طرف دیکھ رہے تھے اور ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی گھنٹیاں الوداع الوداع کہہ رہی تھیں۔ وادی میں سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر بیٹھ چڑھ رہا تھا۔ گرد آلود پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر چکنی سڑکوں سے گزرتے ہوئے وہ ایک کشادہ مکان کے پھاٹک پر رکا۔ خاموشی میں اس کی آواز گونجی۔ دلندیزی دروازے نے باہیں پھیلا کر خیر مقدم کیا۔ ڈرائنگ روم کی آرائش سے اس نے اندازہ کیا کہ یہاں کارہنے والا خوش سلیقہ آدمی ہوگا اور دونوں گرم جوشی سے ملیں گے۔ اس نے گل دان کو چھوا اور اپنی انگلیوں پر اس کی ننھی نموسس کی اور آتش دان کے سیاہ مرمر کی دھاریوں کے صحرا میں خود کو ڈھونڈنے لگا ایک تصویر اس کا ہاتھ لگنے سے گر گئی۔ اس میں ایک آدمی گود میں ایک ننھی سی بچی کو اٹھائے ایک عورت کے ساتھ بیٹھا مسکرا رہا تھا۔ اسے یاد آیا کہ یہ تصویر کبھی کبھو آئی تھی۔ برآمدے سے کسی کے لالچی ٹپک کر چلنے کی آواز آ رہی تھی، مسلسل، باقاعدہ۔ اس نے محسوس کیا کہ یہ سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے اور باہر برف گر رہی ہے، لیکن کھڑکی سے ہاتھ باہر نکالنا تو برف نہیں تھی۔ وہ تنہا نموسوں کرتے ہوئے غمزہ سا ہو گیا۔ اتنے میں اس کے ذہن سے ایک سانپ نکلا اور اپنی تیز ترپتی ہوئی سرخ زبان نکالے ہوئے بیڈ روم میں چلا گیا۔ یہاں ایک عورت نے انگریزی لی اور ایک بچی کھیلتی ہوئی نظر آئی۔ لالچی ٹپکنے کی آواز پھر آنے لگی۔ برآمدے میں ایک اندھا آدمی لالچی کے سہارے چل رہا تھا۔ اس نے اسے روکنا چاہا لیکن وہ برآمدے کے موڑ سے گزر گیا۔ اس نے سوچا کہ آتش ڈرائنگ روم کی سب چیزیں اس کی ہوتیں۔ لیکن اس کا وجود اسے قالین پر اوندھا بیڑا ہوا نموسوں ہوا اور وہ رونے لگا لالچی کی آواز پھر آئی۔ اس نے بوڑھے کو پک کر پکڑنے کی پھر کوشش کی، لیکن کام نہ رہا۔ برآمدے کے پاس کانٹے میں ڈھلا ہوا ایک بوڑھا بیٹھا ناریل پی رہا تھا۔ اس نے چاہا وہ بھی اسی کی طرح اطمینان سے بیٹھ کر تمباکو پیتا رہے، لیکن جواب ملا کہ کانٹے میں ڈھلا بیڑے کا وہ سوچنے لگا کہ ایک بھرے ہوئے سمندر ریت اڑاتے ہوئے صحرا اور برف باری کے طوفان میں اکیلا انسان کیا کر سکتا ہے؟ وہ دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دینے لگا جو یہ سب ہو چکی ہے لیکن نظر نہیں آتی۔ وہ ابھی خوش سلیقہ آدمی سے ملاقات کے انتظار میں تھا کہ آواز آئی۔ پلو اب دیر ہو رہی ہے۔ وہ ڈرائنگ روم کی چیزوں کو لپٹائی ہوئی نظروں سے دیکھنے لگا۔ آواز پھر آئی۔ یہ سب تمہارا ہی تو تھا مگر اب مہلت نہیں۔ وہ کسی انجانی چیز کے کھوجانے کے احساس سے جھوٹ جھوٹ کر رونے لگا۔ بے بس ہو کر اس نے کہنا چاہا: اگر کبھی کوئی کمزور، بے سہارا کشتی ساحل سے الگ تو کھجنا

کردہ میں ہوں۔

کہانی کے پہلے ہی پیراگراف میں ہمیں ایک قافلہ دکھائی دیتا ہے :

”سمندر پہلانگ کر ہم نے جب میدان عبور کیے تو دیکھا کہ پگڈنڈیاں ہاتھ کی انگلیوں کی طرح پہاڑوں پر پھیل گئیں۔ میں اک ذرا رکھا اور ان پر نظر ڈالی جو بوجھل سر جھکائے ایک دوسرے کے پیچھے چلے جا رہے تھے میں بے پناہ اپنائیت کے احساس سے ہر گیتاب ملاحظہ کی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک بے نام کسک کی صورت اختیار کی اور میں انتہائی غمزہ، سر جھکانے وادی میں اتر گیا۔ جب میں نے پیچھے مڑ کر دیکھا تو وہ سب حقوتھیں اٹھائے میری طرف دیکھ رہے تھے۔ بار بار سر ہلا کر وہ اپنی رفاقت کا اظہار کرتے اور ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی دھات کی گھنٹیاں ”الوداع“ ”الوداع“ پکار رہی تھیں اور ان کی بڑی بڑی سیاہ آنکھوں کے کونوں پر آنسو موتیوں کی طرح چمک رہے تھے۔“

سمندر، میدان، پگڈنڈیاں ان سب کے ایک ساتھ سامنے آنے سے ذہن کس طرح کے سفر کی طرف جاتا ہے۔ شاید وہ سفر جو قدیم سے جدید کی طرف رہا ہے یا لوک پلچر سے آج کے صنعتی پلچر کی طرف رہا ہے۔ پہلے انسان سب کے ساتھ تھا اور اپنائیت کے احساس سے سرشار تھا۔ لیکن جدید کی ”وادی“ میں اترتے ہوئے ”ملاحظہ کی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک کسک کی صورت اختیار کی اور وہ انتہائی غمزہ ہو گیا۔“ افسانہ کی معنوی کلید اسی پہلے پیراگراف میں موجود ہے۔ فوراً بعد دوسرے پیراگراف میں حقوتھیں اور گھنٹیوں سے ذہن جانور کی طرف یا غیر متمدن انسان یا بنیادی انسان کے ARCHETYPE کی طرف جاتا ہے جو اب وقت کی تفصیل کے اس پار رہ گیا تھا۔ وادی میں نئے راستوں پر چلتے ہوئے اس کے ”دل میں رہ رہ کے امنگ سی پیدا ہوتی“ ہے۔ آگے بڑھنے کی، نئی مسافت طے کرنے کی یا کچھ پانے کی۔ سامنے سائنسی، صنعتی یا تہذیبی ارتقا کا ”سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی سیڑھی چڑھ رہا تھا۔“ قدیم کی ”گرد آلود پگڈنڈیاں“ پیچھے رہ گئیں اور وہ جدید کی ”صاف شفاف، چکنی سڑکوں“ پر چلنے لگا۔ ملاحظہ فرمائیے پگڈنڈی کے مقابلے پر صاف شفاف چکنی سڑک ذہن کو موجودہ دور کی ظاہری چمک دمک اور بے حسی سے کس قدر نزدیک لے آتی ہے۔ انسان کی معصومیت اور اپنائیت کی مسرت کا دن ڈھل رہا تھا اور شام ہوتے ہوتے وہ ایک مکان میں داخل ہوا۔ شام اداسی یا غم کا استعارہ ہے۔ اس سے مراد جدائی کا آغاز بھی ہو سکتا ہے اور مشینی ترقی کے تاریک دور کی ابتدا بھی۔ خاموشی میں انسان کو یوں محسوس ہوا جیسے کوئی پکار رہا ہے۔ یہ گویا اشارہ ہے اس کے پچھڑ کر تنہا رہ

جانے کی طرف۔ مغربی اثرات کا دلندیزی دروازہ باہیں پھیلا کر اس کا خیر مقدم کرتا ہے مکان میں پرانے انداز کے آریائی جھرد کوں جیسی کھڑکیاں ہیں، لیکن ان پر گزرے ہوئے وقت کے بھاری پردے پڑے ہوئے ہیں۔ یہاں لفظوں کی معنوی چکاچوند میں جو کچھ سامنے آتا ہے اس سب پر نظر رہنی چاہیے۔ اگر فاری محض لغوی معنی سے چکار ہے گا تو افسانے سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ کھڑکیاں بھی ہیں، جھرد کے بھی، پرانے تمدن کی نشانیاں بھی اور تاریخ کا تسلسل بھی۔ نیز یہ بھی نظر میں رہے کہ شاید ماضی کی روشنی بھاری پردوں کے ادھر رہ گئی ہے اور مستقبل کی کرنیں بھی حال تک نہیں پہنچ سکتیں۔ ڈرائنگ روم کی آرائش دیکھ کر محاذ میں انسان کی صنعتی ترقی اور مادی آسائش یا آرام پسندی کی طرف جاتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے کہا ہے :

”آتش دان میں آگ بجھ چکی تھی“ اس سے مراد قدروں کا زوال اور یقین کا فقدان بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح جدید انسان کی ذہنی افسردگی کو ایک بار پھر ابھارا گیا ہے۔ سمندر اور میدان یعنی فطرت کے بے پایاں حسن کی جگہ اب دھات کے گلدان میں بے حسی نے لے لی ہے۔ پہلے انسان کو فطرت سے ہم کلامی کا شرف حاصل تھا لیکن اب گلدان کا اپنا الگ وجود ہے۔ اس کے چھونے سے انگلیوں پر سوائے ”خسکی“ کے کچھ اور محسوس نہیں ہوتا۔ علامتوں کا جو نظام سامنے آچکا ہے اس کی روشنی میں دیکھا جائے تو معلوم ہو گا کہ یہاں اشارہ فطرت کے تجارتی تدوین جانے یا صنعتی کلچر کے بے جان اور بے حس ہونے کی طرف کیا گیا ہے۔

آتش دان کے سیاہ سرم کی سفید دھاریوں کو صبح کہا ہے، خالی، اداس اور خاموش ! شاید یہ جدید دور کی بے شخصیت آبادیاں ہیں جن میں دور دور تک مسرت کے نخلستان کا نشان نہیں۔ اگر یہ انسان اس میں خود کو پانا چاہتا ہے لیکن جو س کی ”ریت کے جھگڑے“ کے اندر گم ہو کر رہ گیا ہے۔

عورت مرد اور بچی کی تصویر سے ذہن خاندانی وابستگی اور ملی ملی مسرتوں کی طرف جاتا ہے اس کی مسکراہٹ ماضی میں ممکن تھی، اب نہیں کیوں؟ شاید اس لیے شخصیت کے زوال اور اپنائیت کے احساس کے نام ہو جانے سے انسان اپنی مسکراہٹ پر بھی قادر نہیں رہا۔ جو آمدے میں لاکھٹی ٹیک کر چلنے والا آدمی کو بھی ہے، اس کی رفتار میں باقاعدگی ہے۔ یہ آ رہا ہے، جا رہا ہے، لیکن کبھی ہاتھ نہیں آتا کہیں یہ ”وقت“ تو نہیں آتا کہ کوئی روک نہیں سکتا، ٹک گھڑی کے پنڈولم کی طرح اس کی رفتار میں باقاعدگی ہے اور یہ ہمیشہ حرکت میں ہے۔

مصنعتی اور میکانیکی انسان بھی ہو سکتا ہے جو پوری طرح ”وقت“ کے قابو میں ہے۔ یہ اندھا ہے وقت کے آنکھیں نہیں۔ نیز جدید انسان بھی تجارتی اقدار کے حصول کی دوڑ میں اندھا ہو رہا ہے۔ لاکھوں سے مراد صنعتی دوڑ میں مادی آسائشوں کا وہ سہارا بھی ہو سکتا ہے جن کے بغیر انسان ایک قدم بھی نہیں اٹھا سکتا۔ لاکھوں کی آواز کی باقاعدگی موجودہ تہذیب کی میکانیکیت اور اکتا دینے والی یکسانیت کو بھی ظاہر کرتی ہے اور وقت کی رفتار اور تسلسل کی مظہر بھی ہے۔ اس کے بعد افسانہ میں سمندر اور برف کا ذکر ہے۔ بھرا ہوا سمندر مشینی تہذیب کا پھیلاؤ ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں برف اس تہذیب کی سرد مہری کی علامت ہوگی۔ سرخ زبان والا سانپ جو انسان کے ذہن سے پھن اٹھا کر نکلتا ہے۔ مرد کے خانگی خوف یا جنس کا استعارہ ہو سکتا ہے، افسانہ نگار نے اس کے فوراً بعد عورت اور بچی کا ذکر کیا ہے جس سے سانپ کی علامت اپنے تمام امکانات کے ساتھ سامنے آجاتی ہے۔ لاکھوں کے سہارے چلنے والے انسان کے معمولات بندھے ہوئے ہیں اور وہ گھڑی کے پنڈولم کی طرح بے بس آگے پیچھے حرکت کرتا رہتا ہے۔ دوسرا اس انسان سے ملنا چاہتا ہے۔ کمرے کی حسین چیزوں کو اپنا ناپا ہوتا ہے اور عورت اور بچی کے اپنائیت کے احساس سے سرشار ہونا چاہتا ہے، لیکن کس بات میں اسے کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور وہ تنہا اور خالی خالی محسوس کرتا ہے۔ یہ پرانی اور نئی تہذیبوں کا ٹکراؤ ہے۔

کانٹے میں ڈھلا ہوا انسان اطمینان سے تمباکو پی رہا ہے، یہ گویا علامت ہے ماضی میں زندہ رہنے کی یا بے حس ہونے کی۔ یعنی اس دور میں فراغت سے وہی ہے جس کا احساس بیدار نہیں یا جو صرف سانس لینے پر قانع ہے۔

اس مقام پر کہانی کے یہ جملے خامے اہم ہیں:

”ایک بھرا ہوا سمندر، ایک ریستہ اڑاتا ہوا صحرا اور ایک برف کا طوفان اور میں اکیلا آدمی! میں کیا کچھ کر لوں گا؟ میں دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دیتا ہوں جو یہ سب کچھ سوچتی ہے مگر نظر نہیں آتی اور مجھ نخیف، کمر در بے سہارا کو... بھٹکاتی پھرتی ہے۔“

جو سب کچھ سوچتی ہے، لیکن نظر نہیں آتی۔ شاید انسان کا ذہن ہے۔ تجربے کی اس منزل پر پہنچنے کے بعد علامتوں کے نظام کے بارے میں اس وضاحت کی ضرورت باقی نہیں رہتی کہ ڈرائنگ روم ہمارا جدید معاشرہ ہے۔ سمندر، میدان اور وادی سے گزر کر آنے والا شخص عہد آفرینشی کا انسان ہے۔ اور جس انسان سے اس کی ملاقات نہیں ہو پاتی وہ وقت ہے

یا صنعتی دور کا بے شخصیت انسان ہے جس کا وجود میکائیکیت کی نذر ہو چکا ہے۔ کہانی عہدِ آفرینش کے انسان کی اپنائیت، رفاقت اور معصومیت کے احساس سے شروع ہوتی ہے، صنعتی دور کے اثر سے پیدا ہونے والی ذہنی علاحدگی (ALIENATION) کی مختلف کیفیتوں کو ابھارتی ہے اور اپنائیت کے فقدان کے المیہ کو نقطہ عروج پر پہنچا کر ختم ہو جاتی ہے۔ عہدِ آفرینش کے انسان کو جو بجائے خود اپنائیت اور رفاقت کی علامت ہے، ڈرائنگ روم یعنی جدید معاشرے سے رخصت ہونا پڑتا ہے تو وہ قالین یعنی دھرتی کو ایک نظر دیکھتا ہے اور اسے اپنی بانہوں میں بھر لینے کی کوشش کرتا ہے۔ معاشرہ اس کا اپنا ہے لیکن علاحدگی کے جذبے کی وجہ سے اسے ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ کہا ہے۔ آخر میں یہ کہہ کر کہ ”اگر کوئی کمرہ، خیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آکر لگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں“ اس تمنا کا اظہار کیا گیا ہے کہ شاید کبھی اپنائیت کو اپنا کھویا ہوا قالب پھر مل جائے۔

آپ نے دیکھا ایسے افسانوں میں لفظ اکثر و بیشتر ایک سے زیادہ معنی میں استعمال ہوتے ہیں۔ ان میں سب کچھ ایک ہی نظر میں سامنے نہیں آ جاتا۔ جتنا زیادہ سوچے، کچھ نہ کچھ ظاہر ہوتا ہے اور کچھ نہ کچھ مبہم رہ جاتا ہے۔ ان کے ظاہری ابہام میں جو چھپی ہوئی معنویت ہے یا ان کی معنویت پر ابہام کے جو پردے پڑے رہتے ہیں، وہی ان کے لطف و اثر کو بڑھاتے ہیں۔

سریندر پرکاش نے جدید انسان کے ذہنی مسائل کو اپنا نشانہ بنایا ہے۔ اس کی کہانیاں زبان و بیان کے ایجاز اور تہہ در تہہ علامتوں کی معنویت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ وہ بظاہر نہایت سادہ زبان استعمال کرتا ہے جیسے کوئی روانی سے بے تکلف لکھ چلا جاتا ہو، لیکن ہر سطر گہرے غور و فکر کا نتیجہ ہوتی ہے اور چند ہی جملوں کے بعد احساس ہونے لگتا ہے کہ پڑھنے والے کو ذہنی چیلنج کا سامنا ہے۔ سریندر پرکاش کے افسانوں کا تانا بانا خواب اور بیداری کے بیچ کی کیفیتوں سے تیار ہوتا ہے۔ اس لیے اکثر چیزیں اپنے روایتی تصور سے ہٹ کر سامنے آتی ہیں اور پڑھنے والا چونک چونک اٹھتا ہے۔ نیم شعوری اور تحت الشعوری کیفیتوں کے امتزاج سے جا بجا تیر کے چھینٹے بھی ملتے ہیں جو کہانی کی دلچسپی بنائے رکھتے ہیں۔ سریندر پرکاش کے افسانوں میں لفظوں کے لغوی اور منطقی معنوں کے پیچھے ایک اور جہانِ معنی آباد نظر آتا ہے۔ وہ استعاروں کے جال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع اور روشن فضا قائم کر دیتا ہے۔ اس کی ذہنی پرچھائیاں اجلی، نمایاں اور متحرک ہوتی ہیں اور واقعات کا ایک دریا سا اپنے حسی اور فکری آثار پر حصاد کے ساتھ

سامنے آتا ہے۔ لغوی معنی سے پرے دیکھ سکنے والوں کے لیے سرنیدر پرکاش کے افسانوں میں داستان کی سی واقعیت ہے اور قہر کی کشش! لیکن وہ لوگ جو رسمی معنی میں ابلاغ کا ماتم کرتے رہتے ہیں، ان کے بارے میں سوائے اس کے اور کیا کہا جاسکتا ہے کہ انھیں اپنی تخیلی نارسائی اور کم فہمی کا شکر ادا کرنا چاہیے۔

(۳)

آخر میں اس سوال کو لیا جاتا ہے کہ اس قسم کے افسانوں میں جس علاحدگی (ALIENATION) اور تنہائی یا جس ذہنی جستجو یا بے دلی اور بے بسی کا اظہار کیا جاتا ہے، کیا ایسا محض مغرب کی نقالی میں ہے اور ان افسانہ نگاروں کے پاس اپنا کچھ بھی کہنے کو نہیں ہے؟ ایسا اعتراض عموماً ان ادیبوں کی طرف سے کیا جاتا ہے جو اپنی ادبی نظر کو سیاسی نظریے کے تابع کر دینے میں چنداں مفائق نہیں سمجھتے اور ادب کے ”افادی اور مقصدی“ پہلو پر اس کے جمالیاتی پہلو سے کہیں زیادہ زور دیتے ہیں۔ اصلیت یہ ہے کہ ایٹم کی دریافت اور صنعتی تہذیب کی برق رفتار ترقی نے انسان کو ایک ایسے مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں وہ خود نہیں جانتا کہ اس کا اگلا قدم کیا ہوگا۔ انسان کا علم اس دور میں اس حد تک آگے بڑھ گیا ہے کہ وہ خود اپنا جواز پیش کرنے سے قاصر ہے۔ دنیا اس وقت بارد کے ڈھیر پر بیٹھی ہوئی ہے اور عالم انسانیت کا مستقبل ایک کچے دھاگے سے بندھا ہوا ہے ایسے میں سستی اور بچکانہ قسم کی رجائیت کے کھلونوں سے ادیب خود کو کہاں تک بہلا سکتا ہے۔ وہ لوگ جو روایتی سیمرغ کی طرح از کار رفتہ نظریوں کی ریت میں سر دبا ئے پڑے ہیں، ان کی بات اور ہے، ورنہ اس دور میں زندگی کی معنویت کی تلاش اور وجود کی غرض و غایت کو سمجھنا یا شعور انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے یہ تلاش یوں تو کم و بیش ہر دور میں جاری رہی ہے، لیکن زندگی کے سوالیہ نشان ہونے کا احساس جیسا موجودہ تہذیب کی حشر سامانی سے عام ہو رہا ہے، اس سے پہلے نہ تھا۔ صنعتی یکسانیت کے اس دور میں فرد اپنی شخصیت کے احساس سے محروم ہو گیا ہے اور اس کے وجود کی معنویت اس کے لیے سب سے بڑا سوالیہ نشان بن گئی ہے۔ موجودہ دور آگہی کے آشوب کا دور ہے! ایسے میں اگر نئی نسل کے بعض ادیب وجودیت کے فلسفے میں دلچسپی لیتے ہیں یا سارتر اور کامو کی تحریروں سے متاثر ہیں تو ایسا تقریباً ساری دنیا میں ہے۔ پچھلے تقریباً ایک سو برسوں سے ہماری تمام ادبی تحریکیں خواہ وہ سرسید تحریک ہو یا ترقی پسند تحریک اپنی ذہنی غذا مغرب سے حاصل

کرتی رہی ہیں۔ رہی یہ بات کہ وجودیت یورپ کے مخصوص حالات کی پیداوار ہے، اس لیے ہندوستان کے ادیبوں کے ہاں اس کا ذکر محض نقالی ہے، تو اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ شہری تمدن کی سطح پر دنیا ایک ہو چکی ہے اور جدید انسان کے بعض ذہنی اور فکری مسائل ہر جگہ ایک جیسے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وجودیت کے خیالات یورپ اور امریکہ میں ایک مدت سے عام ہیں۔ لیکن ہندوستان میں ان کا اثر آزادی کے بعد ہی ہونا شروع ہوا ہے۔ وقت کا یہ فاصلہ خاصا اہم ہے۔ نئی شاعری کی طرح علامتی اور تجریدی افسانے میں جو ایک طرح کی یاسیت، شکست خوردگی اور مایوسی کی فضا ملتی ہے، اس کا تعلق اتنا وجودیت سے نہیں جتنا ملک کے ان مخصوص حالات سے ہے جنہوں نے وجودیت کے اثرات کے لیے راہ کھول دی ہے۔ نئی نسل کو آزادی کے فوراً بعد خون کے دریا سے گزرنا پڑا تھا۔ وہ تہذیبی قدریں جو ہم کو بے حد عزیز ہیں اور جنہوں نے اردو کو ایک عظیم الشان تہذیبی اور لسانی مفاہمت کی شکل میں پیدا کیا تھا، ہمارے سامنے پارہ پارہ ہونا شروع ہو گئیں۔ اردو زبان کے جائز حقوق آج تک تسلیم نہیں کیے گئے۔ آزادی سے جو توقعات وابستہ کی گئی تھیں اور جو خواب دیکھے گئے تھے، ان میں سے کتنے شرمندہ تعبیر ہوئے، صنعتی طور پر ملک ضرور آگے بڑھا، لیکن اس کے ساتھ ساتھ سکے کا پھیلاؤ اور گروانی، کس طرف لے جا رہی ہے؟ نیز بے روزگاری، فرقہ واریت، ذات، نسل اور برادری کے تفرقے کس فضا کو قائم رکھے ہوئے ہیں۔ نوجوان طبقے میں جو اضطراب ہے، توڑ پھوڑ کا جو رجحان ہے، جو بے چینی ہے، بلاوجہ نہیں۔ لاکھوں عوام فاقہ کشی کی زندگی بسر کرتے ہیں۔ رشوت، بے ایمانی، بددیانتی کا بازار گرم ہے۔ منافع خوری اور چور بازار کی کے معاملے میں دنیا میں ہم کسی سے پیچھے نہیں، قول و فعل اور کردار و گفتار کا تضاد اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ سیاست دیوالیہ ہو رہی ہے۔ جمہوری قدردوں کا زوال عام ہے۔ شکست و ریخت، ریاکاری اور مصلحت اندیشی کا دور دورہ ہے۔ اور فرقہ واریت، علاقائیت اور لسانی عنصیت کے عفریت ہر طرف سراٹھائے کھڑے ہیں۔ یہ ہیں حوصلے اور ہمت کو سرد کر دینے والے وہ حالات جنہوں نے مایوسی، بے اطمینانی اور بے دلی (DISILLUSIONMENT) کی فضا پیدا کر دی ہے اور حساس ادیبوں کا اس سے ذہنی طور پر متاثر ہونا بالکل فطری بات ہے۔

اس میں شک نہیں کہ جٹ کلچر تو کیا، ہندوستانی نقیبات ابھی بیل گاڑی کے کلچر سے بھی آگے نہیں بڑھے۔ لیکن درجنگوں کے اثر اور منمنی تہذیب کی سرسامانی سے مایوسی اور یاسیت

کی جو فضا یورپ اور امریکہ میں پیدا ہوئی ہے، اس سے کچھ ملتی جلتی حوصلہ شکن فضا یہاں کے مخصوص حالات کی وجہ سے بھی پیدا ہو گئی ہے۔ آزادی کے بعد ہم بھی یقین کے فقدان اور قدروں کے زوال کی کئی منزلوں سے گزر رہے ہیں۔ آدرشوں کے آئینے ہمارے ہاں بھی ٹوٹے ہیں۔ نئے ادیب سماج دشمن نہیں، نہ ہی خواہ مخواہ نراجیت کی دکالت کرنا چاہتے ہیں، لیکن وہ خود فریبی کا شکار بھی نہیں اور کاغذ کے پھولوں سے خود کو بہلانا بھی نہیں چاہتے۔ یہ بات بھی خاطر نشان رہنی چاہیے کہ آزادی سے فوراً پہلے کے افادی ادب میں سماجی ترقی کے جو خواب دیکھے اور دکھلائے گئے تھے، ان کے رد عمل کے طور پر بھی نئی نسل کے شاعر اور افسانہ نگار تخلیقی آزادی اور نظریاتی غیر وابستگی پر زور دیتے ہیں۔ وہ سماج دشمن نہیں۔ نہ ہی ایک ترقی پذیر سماج میں ادیب کے رول سے بے خبر ہیں۔ ذات سے برہمی ہوئی دلچسپی کے باوصف انھوں نے سماجی حالات کا نوٹس بھی لیا ہے، لیکن بنیادی فرق یہ ہے کہ پچھلے ادیبوں کے مقابلے میں ان کا ذہنی سفر سماج سے فرد کی طرف نہیں بلکہ فرد سے سماج کی طرف ہے یعنی باطن سے خارج کی طرف۔ اس لیے ذات کے مسائل اور وجود کی غرض و غایت نسبتاً زیادہ اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ ہندوستان کا جمہوری نظام برائیاں بھلا ادیب کو تخلیقی آزادی کی اجازت دیتا ہے اور نئے ادیبوں کو یہ آزادی بے حد عزیز ہے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ نئے ادیب اس آزادی کا غلط استعمال کر رہے ہیں تو ان کو معلوم ہونا چاہیے کہ زندگی کی طرح ادب بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے اور ہر نظریہ اپنے ساتھ تشکیک بھی لاتا ہے اور اختلافات ہی سے ترقی کی نئی راہیں کھلتی ہیں۔ نئے ادیبوں کے بارے میں یہ طے ہے کہ وہ ذہن انسانی پر کسی طرح کے جبر کو برداشت نہیں کریں گے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے ادیبوں میں ادعائیت، انتہا پسندی اور تنگ نظری کے خلاف ایک طرح کی بغاوت کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ وہ نظریے کی بیساکھی کے بجائے نظر پر زور دیتے ہیں اور نتیجتاً حقیقت کے آزادانہ تجربے کا رجحان روز بروز پرورش پا رہا ہے۔ یہ اگر اعلیٰ ادب کی تخلیق میں مدد دے سکے تو یقیناً قابل قدر ہوگا۔

(شب خون۔ اگست ۱۹۶۸ء)

وزیر آغا



پاکستان میں اردو افسانہ

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ علم الحیات کے میدان میں ایک ایسا تجربہ کیا گیا جس نے اہل نظر کو ورطہ حیرت میں ڈال دیا — یہ تجربہ KIRLIAN PROCESS کے نام سے اب خاصا مشہور ہو چکا ہے۔ اس تجربے میں درخت کا ایک پتہ لے کر اس کے اوپر والے حصے کو کاٹ کر الگ رکھ لیا گیا اور باقی پتے کی ایک نئی سائنسی ٹیکنک کے مطابق تصویر اتاری گئی۔ جب یہ تصویر "۴ + ۵" کی سفید اور سیاہ فلم پر اتر آئی تو تجربہ کرنے والے یہ دیکھ کر حیران رہ گئے کہ تصویر میں پتے کے اُس حصے کا بیوی بھی موجود تھا جسے ثابت پتے سے کاٹ کر الگ کر دیا گیا تھا۔ گویا تصویر میں پتے کے کٹے ہوئے حصے کا ایک GHOST IMAGE بھی آگیا تھا جو ایک پرچھائیں کی طرح پتے سے جڑا ہوا تھا اور ثابت پتے کا منظر پیش کر رہا تھا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے دوسری کا چاند ایک ٹوٹے ہوئے کنگن کی طرح دکھائی دیتا ہے مگر ساتھ ہی پورے کنگن کی ایک مدھم سی پرچھائیں بھی عقب سے جھانکتی ہوئی صاف نظر آتی ہے۔

اگر مجھ سے یہ پوچھا جائے کہ پاکستان کے اردو افسانے کا بنیادی قضیہ کیا ہے۔ تو میں کہوں گا کہ وہ ایک نفسیاتی KIRLIAN PROCESS کے ذریعے کردار کے اُس حصے کی بازیافت میں مصروف ہے جو کسی نہ کسی طرح پورے کردار سے کٹ چکا ہے۔ نہ صرف کٹ چکا ہے بلکہ معاشرے کے اجتماعی ذہن سے محو بھی ہو چکا ہے۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ پاکستان کے اردو افسانے نے کردار کے اس منقطع حصے کو دریافت کرنے میں کامیابی حاصل کر لی ہے، مگر اس سلسلے میں جو پیش رفت ہوئی ہے، اس سے ایک ایسی پرچھائیں یقیناً سامنے آگئی ہے جس کے بارے میں یہ امکان ہو سکتا ہے کہ یہ پتے کا وہی حصہ ہے جو ثابت

پتے سے کٹ کر الگ ہو گیا تھا۔ اس نکتے کو گرفت میں لینے کے لیے مجھے چند ساعتوں کے لیے خود کلامی کی اجازت دیجیے۔

بات یہ ہے کہ انیسویں صدی کے وسط تک انسان کی حیثیت ابوالہول کی سی تھی۔ یعنی جسم حیوان کا اور سر انسان کا۔ مگر کسی نہ کسی طرح انسان کا سر اور حیوان کا تن آپس میں جڑے ہوئے تھے اور اس کے نتیجے میں نہ صرف جبلت اور فہم آپس میں متصادم نہیں تھے بلکہ سماجی تقاضوں اور آسمانی احکامات میں بھی کوئی آویزش موجود نہیں تھی۔ زمین اور آسمان میں دو طرفہ آمد و رفت جاری تھی۔ انسان کا شعور اور لاشعور باہم مربوط تھے۔ گویا انسان کی شخصیت ایک بڑی حد تک جُڑی ہوئی تھی۔ بہشت سے اُسے دیس نکالا ضرور مل چکا تھا مگر بہشت کی بازیابی ہمہ وقت اس کے پیش نظر تھی۔ لہذا انقطاع کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ مگر انیسویں صدی کے زوال کے ساتھ ساتھ کچھ ایسے انکشافات ہوتے کہ انسان (بالخصوص مغرب کے انسان) کے ہاں سالمیت کا احساس پارہ پارہ ہو گیا۔

ایک ایک اس کے جسم کے حیوانی حصے نے اس کے انسانی حصے پر غرانا شروع کر دیا اور انسانی شخصیت دو نیم ہو کر رہ گئی۔ یعنی ابوالہول کا سر اس کے تن سے جدا ہو گیا۔ سالمیت کے احساس کو مجروح کرنے میں سب سے بڑا ہاتھ ڈارون اور سپنر کی ان تحقیقات کا تھا جن کے مطابق انسان بہشت سے دیس نکالا پانے والی کوئی غیر ارضی مخلوق نہیں تھا بلکہ حیوان ہی کی ایک ترقی یافتہ صورت تھا۔ یہ گویا انسان کے اشرف المخلوقات ہونے کے تصور پر ایک کاری ضرب تھی۔ علاوہ ازیں اس سے انسان کی وہ دنیا منہدم ہو گئی جس میں زمین آسمان ہی کی توسیع تھی۔ واقعہ یہ ہے کہ انسان کی ذات میں نمودار ہونے والی یہ آویزش ہی اس کے نفسیاتی کرب کا باعث تھی۔ انسان محسوس کر رہا تھا کہ وہ اندر سے ٹوٹ گیا ہے، دو حصوں میں تقسیم ہو گیا ہے اور دونوں حصے ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہیں۔ انیسویں صدی اور اس کے بعد بیسویں صدی میں نفسیات کا عروج انسان کے اس بہت بڑے کامپلکس کو دور کرنے کے اقدامات ہی کا نتیجہ تھا۔ غور کیجیے کہ نفسیات کی ساری تھیوریاں دراصل THEORIES OF PERSONALITY ہیں یعنی سرِ بریدہ شخصیت کو جوڑنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں فرائڈ نے اپنے انداز میں شعور اور لاشعور میں آمد و رفت کو بحال کرنے کی کوشش کی اور ینگ نے اپنے انداز میں۔ فرائڈ نے کہا کہ انسان کے

کرب کا باعث یہ ہے کہ اس نے اپنی نازیبا خواہشات کو لاشعور میں دھکیل کر اُسے ایک کٹر میں تبدیل کر دیا ہے۔ لازم ہے کہ اسے اپنی اس حرکت کا ادراک ہو تا کہ اس کی شخصیت جڑ جائے اور ینگ نے کہا کہ انسانی کرب کا باعث یہ ہے کہ اس کا شعور اپنے اس اجتماعی لاشعور سے کٹ چکا ہے جو پوری انسانی ثقافت کا گہوارہ ہے۔ جب تک وہ اپنے اجتماعی لاشعور سے کسب فیض نہ کرے اس کی شخصیت دو نیم ہی رہے گی۔ یعنی انسانی شخصیت اس وقت جڑے گی جب انسان کے شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور میں مفاہمت پیدا ہو جائے گی۔

اس پس منظر میں دیکھا جائے تو آج کے دور کا سب سے بڑا المیہ یہ قرار پاتا ہے کہ انسان کو نہ صرف اپنی ذات کے دو نیم ہو جانے کا شدید احساس ہے بلکہ وہ اس کرب میں بھی مبتلا ہے کہ اسے اپنی ذات کے منقطع حصے کے خدو خال یاد نہیں رہے۔ یعنی اسے یہ تو پتہ ہے کہ اس نے کوئی شے گم کر دی ہے مگر یہ معلوم نہیں کہ وہ کیا شے تھی جس سے وہ محروم ہو گیا ہے۔ قدیم یونان کے فلسفی کہا کرتے تھے کہ کرسی سے کرسی کا خیال زیادہ اہم ہے کیونکہ کرسی تو ختم ہو سکتی ہے اور اس کی جگہ ایک اور کرسی لے سکتی ہے لیکن اگر کرسی کا خیال ہی باقی نہ رہے تو پھر نئی کرسی کیسے بن سکتی ہے۔ مراد یہ کہ خیال اس سانچے کی طرح ہے جس کے مطابق تمام حقیقی اشیا بنائی گئی ہیں۔ اگر سانچہ ذہن سے محو ہو گیا تو تخلیق کا سارا عمل مفلوج ہو جائے گا۔ آج کے انسان کا المیہ یہ بھی ہے کہ اُسے اپنی ذات کے غائب حصے کا سانچہ نہیں مل رہا۔ مگر مشہور نیورولوجسٹ ولڈرین فیلڈ کی تحقیقات نے ثابت کیا ہے کہ انسانی دماغ میں تجربات کے بصری ٹیپ ریکارڈ ہمہ وقت موجود رہتے ہیں اور ان کی مکمل بازیافت ممکن ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر کوئی وجہ نہیں کہ ذات یا شخصیت کے غائب حصے کی بازیافت نہ ہو سکے۔ پاکستان کے اردو افسانے کا سب سے اہم کارنامہ یہی ہے کہ اس نے کردار کے حوالے سے ذات کے اس کٹے ہوئے حصے کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو مادی زندگی میں تو نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے مگر جس کا EIDETIC IMAGE انسانی دماغ میں بدستور موجود ہے۔ اور تخلیقی عمل کے دوران صفحہ قرطاس پر آسانی منتقل ہو سکتا ہے۔

کردار کے کٹے یا بچھڑے حصے کی تلاش پاکستان کے وجود میں آنے کے

فوراً بعد شروع ہوئی۔ اور پھر تدریجاً کئی مدارج میں سے گزرتی چلی گئی۔ بے شک مثالی نمونوں یعنی TYPES کے جم غفیر میں کرداروں کو نشان زد کرنے کی روش ۱۹۴۷ء سے پہلے کے اردو افسانہ میں نمودار ہو چکی تھی۔ اور اس سلسلے میں متعدد ایسے کردار سامنے آچکے تھے جن کا تذکرہ آج بھی اکثر و بیشتر ہوتا رہتا ہے۔ مثلاً پریم چند کا کردار گردھاری مل یا منشی دھریا پھر کفن کے کردار، علی عباس حسینی کا بہو، منٹو کے کردار سوگندھی اور سلطانہ، راجندر سنگھ بیدی کا کردار شمتی (گرم کوٹ)، ممتاز مفتی کا کردار ”آپا“ اور عصمت چغتائی، غلام عباس اور حسن عسکری کے کچھ افسانوں کے بنیادی کردار۔ تاہم بحیثیت مجموعی اس دور میں کردار کے بجائے مثالی نمونے کو اہمیت ملی تھی۔ بالخصوص تقسیم سے پہلے کے کرشن چندر کے ہاں بھرپور کرداروں کی پیشکش کے بجائے گرنہنٹی، لالہ، پٹواری، چنگی، محرر، کسان، فلا سفر یا مصوٰر ابھرے ہوئے دکھائی دیتے تھے اور یہ سب بنیادی طور پر مثالی نمونے ہیں۔ اس پس منظر میں دیکھا جائے تو تقسیم کے فوراً بعد پاکستان کے اردو افسانے میں مثالی نمونے کی ہموار سطح سے اوپر اٹھ کر کردار کے نشیب و فراز کا جائزہ لینے کا رجحان ایک قابل ذکر واقعہ دکھائی دیتا ہے اور اس انسان کی بازیافت کی کہانی ہے جو ذات کے چاہِ بابل میں گرا پڑا تھا اور بینائی سے محروم آنکھیں اُسے اپنی پلکوں سے ٹٹول رہی تھیں۔

میں نے اپنے متعدد مضامین میں اس واقعے کی توجیہات پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً میں نے لکھا ہے کہ برصغیر کی تقسیم نے لاکھوں افراد کو ایک تہذیبی اور معاشرتی نیند سے جھنجھوڑ کر بیدار کیا۔ اور وہ اپنے ماحول کو یوں دیکھنے لگے جیسے اسے پہلی بار دیکھ رہے ہوں۔ پاکستان میں اس صورتِ حال نے اردو افسانے پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ مثلاً پہلی بار ”ارض“ کو قریب سے ”محسوس“ کرنے کا میلان ابھرا جس کے نتیجے میں قریبی اشیاء اور مظاہر — درخت، پرندے، شہر، پہاڑ، دریا نیز زمین اور اس کے اثمار، موسم اور اس کی چیرہ دستیاباں — یہ سب افسانہ نگار کے تجربے میں سمٹ آئے۔ موجود کو جسم کی سطح پر محسوس کرنے کا یہی میلان کردار نگاری کے رجحان پر منتج ہوا۔ دوسری بات یہ ہے کہ تقسیم کے باعث لاکھوں افراد نے نقل مکانی کی اور سارا معاشرہ ایک بحران میں سے گزرا جس کے باعث فرد کی ٹھہری ہوئی زندگی میں تلاطم آیا اور اسے ایک ایسے ماحول سے باہر آ کر جہاں وہ صدیوں سے رہ رہا تھا،

ایک ایسی نئی اور نامانوس صورت حال سے نبرد آزما ہونا پڑا جس میں کردار کا زرہ بکتر ہی اُس کا تحفظ کر سکتا تھا۔ تیسری بات یہ ہے کہ تقسیم نے دیواریں اور حد بندیاں قائم کیں اور لکیر کے دونوں جانب ماحول سمٹ کر رہ گیا۔ شہروں کی آبادی میں یکلخت اصفافہ ہوا اور جائے کم است و مردماں بسیار کے تحت تصادم اور ٹکراؤ زیادہ ہو گیا۔ جس طرح کوئی شخص چھت سے اتر کر کمرے میں آجائے تو اس کی نظریں اونچی اونچی دیواروں کو پار نہیں کر سکتیں اور اس لیے وہ دور کے بجائے قریبی اشیا پر مرکوز ہو جاتی ہیں بالکل اسی طرح جب تقسیم کے باعث دیواریں قائم ہوئیں اور ماحول سمٹا تو لامحالہ افسانہ نگار نے معاشرے کے وسیع مدد جزر کے بجائے قریبی ماحول پر ایک نظر ڈالی اور یوں اسے وہ لا تعداد کردار دکھائی دیے جو بصورت دیگر اس کی نظروں سے اوجھل رہتے۔

مگر پاکستان کے اردو افسانے میں کردار کو اہمیت دینے کی اہل وجہ شاید یہ تھی کہ افسانہ نگار ایک ایسے ثابت و سالم کردار کی تلاش میں تھا جو فسادات کے بلجے میں اُسے کہیں نظر نہیں آ رہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ برصغیر کا باسی جو صدیوں کے تہذیبی عمل کی پیداوار تھا، فسادات میں ابھرنے والی بربریت کے ہاتھوں دو نیم ہو گیا تھا۔ فسادات نے نہ صرف جسمانی سطح پر انسان کی قطع و برید کی تھی بلکہ اُس کی شخصیت کو بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دیا تھا۔ افسانہ نگاران تو ٹٹے پھوٹے ہوئے اپانج کرداروں کی دنیا میں ثابت کرداروں کی تلاش کر رہا تھا۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ وہ شخصیت کے ٹوٹے اور بکھرے ہوئے ٹکڑوں کو جمع کر کے اور پھر انھیں جوڑ کر ثابت کرداروں کو تخلیق کرنے کا خواہاں تھا۔ بعینہ جیسے آئس نے اوسائرس کے جسم کے حصوں کو اکٹھا کر کے اُسے دوبارہ ثابت و سالم کر دیا۔ دوسرے لفظوں میں پاکستان کے وجود میں آنے کے فوراً بعد فرد کی شخصیت کے اُس حصے کی تلاش شروع ہوئی جو وحشت اور بربریت کے پہلے ہی دار میں کٹ کر الگ جا پڑا تھا اور اب نظر نہیں آ رہا تھا۔ یہ تلاش پاکستان کی اردو شاعری میں بھی موجود ہے۔ لیکن افسانے میں بالخصوص اس نے خود کو بہت نمایاں کیا ہے تاہم پاکستان کے اردو افسانے کے ابتدائی دور میں کردار کے غائب حصوں کو بوجھنے کی کوشش کا عام انداز وہی تھا جو کراس ورڈ معنی کا ہوتا ہے۔ یعنی خالی خانوں میں باری باری مختلف حروف رکھ کر دیکھا جائے کہ کیا موزوں لفظ وجود میں آگیا ہے؟ یہ گویا تلاش کی بالائی سطح تھی۔ اس کے بعد ایسے افسانے

سامنے آئے جن میں افسانہ نگار نے ایک ماہر سرجن کی طرح کٹے ہوئے عضو کو جسم پر گرافٹ کرنے کی کوشش کی۔ مثلاً منٹو کا کردار ٹوبہ ٹیک سنگھ جو ہر چند کہ پاگل ہے لیکن NO MAN'S LAND میں طرے ہو کر مجہول تہذیب کے جملہ بلند بانگ نغموں اور مظاہروں کو خندہ استہزائی اڑاتا ہے۔ اور قاری کو احساس دلاتا ہے کہ کردار کے منقطع حصے اخلاقی سطح پر جڑ جانے کی کوشش میں ہیں۔ اسی طرح احمد ندیم قاسمی کا پرمیٹر سنگھ، اشفاق احمد کا داؤجی (گڈریا)، اور امجد الطاف کا لردار اللہ بخش (چونے کی کھیا)، اخلاقی سطح کے غدر میں ایک مرتب اور منظم لردار کی سطح پر پہنچنے کی کوشش کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ایک ایسا کردار جو افسانہ نگار کے تہذیبی معیار پر پورا اترے، یعنی جس کی ساری پسلیاں سلامت ہوں مگر تہذیبی معیار محض بربریت کے منہا ہو جانے کا نام نہیں۔ اس کا ایک پہلو اثبات ذات کا مظاہرہ بھی ہے جس کے تحت ایسے کرداروں کی تلاش ہوتی ہے جو "انسان" کے تصور کی تکمیل کریں۔ پاکستان کے اردو افسانے میں افقی یعنی HORIZONTAL سطح پر کردار کے منقطع حصوں کو جوڑنے کا یہ رجحان متعدد افسانہ نگاروں کے ہاں ابھرا۔ اس سلسلے میں مرزا ادیب کا کردار مائی پھاتاں، رحمن مذنب کا نوچندی، آغا بابر کا سبز پوش، غلام الثقلین نقوی کے افسانے "جلی مٹی کی خوشبو" کا "وہ" جمیلہ ہاشمی کے کردار بابا اور تارا، فرخندہ لودھی کا کردار ڈیگما (شرابی)، مستنصر حسین تارڑ کی فاخرا اور اپاج وینس اور ان کے علاوہ انور سجاد، صلاح الدین اکبر، خدیجہ مستور، عرش صدیقی، سائرہ ہاشمی، منیر احمد شیخ، محمد منشا یاد، یونس جاوید، شمس نعمان، مسعود اشعر اور مرزا حامد بیگ کے متعدد کرداروں کو پیش کیا جاسکتا ہے جو اپنی تکمیل کے خواہاں ہیں اور افسانہ نگار کی اس طلب کو عریاں کرنے میں کہ کردار کے مختلف اور متضاد حصوں میں افہام و تفہیم کا عمل جاری ہو جائے۔

مگر کردار یا شخصیت کے غائب حصے کی تلاش افقی سطح ہی پر نہیں، عمودی سطح پر بھی ہوتی۔ عمودی سطح کی یہ تلاش دراصل جڑوں کی تلاش کا مسئلہ تھا۔ افسانہ نگار کی قطعاً غیر شعوری طور پر کردار یا شخصیت کی ان جڑوں کی بازیابی میں مصروف تھا۔ جو زیر سطح وقت کے اندر انہری ہوئی تھیں۔ افقی سطح پر تو کردار کی تکمیل کا مسئلہ زیادہ سے زیادہ اخلاقی یا معاشی نظم و ضبط کو بحال کرنے یا پھر ایک طرح کے بھرت ملاپ کا نظارہ کرنے کا عمل تھا تا کہ شخصیت کے دونوں حصوں میں فراق اور دوری کی صورت باقی نہ رہے۔ مگر عمودی یعنی

VERTICAL سطح پر کردار کی تکمیل سفر شب (NIGHT JOURNEY) کے بغیر ممکن نہیں تھی اور مزاحیہ سفر اسطوری نوعیت کا تھا جس میں انسان ہمیشہ سے مبتلا رہا ہے مگر باہر کے جہان کو اپنے اندر کے جہان سے منسلک کر سکے۔ پاکستان کے اردو افسانے میں ذات کے اندر سفر کرنے اور پوسٹ گم گشتہ کو تلاش کرنے کا عمل بہت نمایاں رہا ہے۔ اور اصلاً کردار کے غائب حصے کی جھلک پانے ہی کا وہ عمل ہے جسے میں نے ایک نفسیاتی KIRLIAN PROCESS کہا ہے۔ اس سلسلے میں کچھ نام بہت نمایاں ہوئے مثلاً قزۃ العین جیدر جس نے ماضی کے اندر غواہی کی، انتظار حسین جس نے انسان کے باطن پر ہمہ وقت موجود اسطوری فضا میں غوطہ لگایا، رشید امجد جس نے ”سمندر، قطرہ، سمندر“ میں اور غلام حسین نقوی جس نے ”وہ“ اور ”سائبان والے دن کا عذاب“ میں ثقافتی جڑوں کی تلاش کی، ذوالفقار احمد تائب جس نے ”جزیرہ“ میں اپنی ذات کے نفی حصے سے ہم کلام ہونے کا منظر دکھایا۔ اور پھر مشتاقی قر، احمد عبید، خالدہ الصغریٰ، عجب ساز، احمد داؤد، نجم الحسن رضوی، نگہت مرزا، جمیع آہود، مظہر الاسلام اور متعدد دوسرے افسانہ نگار۔ یہ سب کردار کے اس غائب حصے کی تلاش میں تھے جو زمان کے بعد کے بجائے زمان کے بعد میں کہیں موجود تھا مگر جس کے اندر حال اذہان سے محو ہو چکے تھے۔ ان افسانہ نگاروں کو اس بات کا شہرت سے احساس تھا کہ تکمیل ذات کا عمل انفعلی سطح کے بجائے عمودی سطح پر کامیاب ہو گا۔ لہذا ان کا مثالی کردار محض معاشی ہمہ اوست کی علامت نہیں تھا۔ بلکہ ”ایک ثقافتی کل“ کا سہیل تھا۔

بات کو سمیٹتے ہوئے مجھے یہ کہنا ہے کہ پاکستان کے اردو افسانے کا پہلا دور وہ ہے جس میں افسانہ نگار نے ٹوٹے پھوٹے ہوئے کرداروں کے اعصاب سے ثابت کردار مرتب کرنے کی کوشش کی۔ دوسرے دور میں افسانہ نگار کو محسوس ہوا کہ محض جسمانی یا حاشیائی سطح کی سالمیت ایک سطحی بات ہے۔ کردار صرف اس وقت سالمیت کا دعویٰ کر سکتا ہے جب وہ اپنے اس ہم زاد سے ہم کلام ہو جو ایک اجتماعی، روحانی بحران کے باعث اس کی ذات سے کٹ کر گم ہو گیا تھا۔ اس سلسلے میں بعض افسانہ نگاروں کو اس بات کا لگنا ہوا کہ یہ ہم زاد ذات کے بڑے اعظم سے کٹا ہوا ایک جزیرہ ہے جو باہر کی دنیا میں ابھیر رہا ہے۔ یہ ضرور موجود ہے۔ ایسے افسانہ نگاروں کے ہاں نوٹلجیا واضح طور پر ابھرا ہوا دکھائی

دیتا ہے۔ دوسرے افسانہ نگاروں کو محسوس ہوا کہ ہم زار خود ذات کے بطون میں کہیں چھپا بیٹھا ہے اور وہیں سے اس کی بازیابی ممکن ہے۔ چنانچہ جب انہوں نے اپنی ہی ذات کے مکمل رُخ کا نظارہ کرنے کے لیے اپنے اندر جھانکا تو گویا پوری ثقافت کے بطون میں اترنے کا منظر دکھایا۔ واضح رہے کہ ثقافت درخت کی طرح ہے کہ نہ صرف اس کی جڑیں زمین میں اتری ہوئی ہیں بلکہ وہ درخت ہی کی طرح خود کو REGENERATE کر سکتی ہے۔ یعنی اگر اس کی کوئی شاخ ٹوٹ جائے تو اس مقام سے جہاں سے شاخ ٹوٹی تھی، ایک نئی شاخ پھوٹ نکلتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ دوبارہ پھوٹنے سے پہلے یہ شاخ کہاں تھی؟ — ظاہر ہے کہ درخت کے وجود کے اندر رکھی اور وہیں اس کے ہیولے کو دیکھا جاسکتا ہے۔ پاکستان کے اردو افسانے میں ثقافتی تناظر اور اس کی زرخیز علامتوں کو پیش کرنے کا عمل اصلاً ثقافت کے بدن سے ایک نئی شاخ اگانے کا عمل ہے تاکہ درخت کی تکمیل ہو سکے۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ نئی شاخ اگ آئی ہے۔ کیونکہ اس کے لیے طویل عرصہ درکار ہے۔ البتہ اس شاخ کے ہیولے کو گرفت میں لینے کا جو منظر ابھرا ہے وہ ہم سب کے سامنے ہے۔ پاکستان کے اردو افسانے میں پرچھائیں کی نمود کو نفسیات کے SHADOW اور مردِ رانا WISE OLD MAN کے حوالے سے بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ لیکن اگر اس پرچھائیں کو ذات کے غائب حصے کے GHOST IMAGE کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش ہو تو پھر اس بات کا انکشاف ہو گا کہ پاکستان کا اردو افسانہ ایک تجریدی علامتی فصاحت میں اس ہیولے کو پکڑنے کی کوشش میں ہے جو بیک وقت انسان کی ذات کا غائب حصہ بھی ہے اور اس کی ثقافت کے درخت سے پھوٹنے والی شاخِ زیریں بھی!

پاکستان میں ۷۰ء کے بعد کی نئی اُردو کہانی

دراصل سب سے بڑی اور پُر اُسرار سچائی تو کہانی کا ہونا ہے۔ کہانی ہے تو ہم ہیں۔ ہم پیدا ہوئے یا ہم مرجائیں گے۔ ہماری موجودگی یا ہمارے اُنت کے قبیلے میں شامل ہماری پہچان لباس، غذا، بھوک، اشتہا، مٹی، آبادی، گھر، ملک، معاشرہ، قوم، تہذیب، نیکی و بدی، محبت و نفرت، دکھ، سکھ، یہاں تک کہ ہمارا گیان اگیان — سب کہانی ہے۔ ہم نے جو نہیں دیکھا وہ بھی کہانی ہے۔ ہم نے جو دیکھا، وہ بھی کہانی ہے۔ ہم جو دیکھ رہے ہیں، وہ بھی کہانی ہے۔ ہم جو نہیں دیکھیں گے، وہ بھی کہانی ہے۔ غرض کہ کسی صورت، کسی حالت، کسی جگہ، یہاں تک کہ کسی نکتے پر بھی کہانی سے مفر نہیں۔ بلکہ میں تو اسے بھی ایک اہم تمثیلی کہانی کا حصہ سمجھتا ہوں کہ ”جدید حسیت“ کی اصطلاح کا استعمال ۱۹۶۰ء سے پہلے محمد سن سکری نے پاکستانی ادبی توسیع کے سیاق و سباق میں کیا، بعد میں اس کی مختلف جہتیں، گویا چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی اور محمود ہاشمی کے تنقیدی تجزیوں کا غیر معمولی حصہ بن گئیں۔ اب یہی جدید حسیت موجودہ پاکستانی افسانوی ادب میں مزید نئے رجحانات کی بنیاد بن گئی ہے۔ اب اسے اعتبار صداقت حاصل ہے۔ مگر یہ شاندار تبدیلی اچانک رُومانا نہیں ہوئی۔ اس کے پس منظر میں ایک المناک تفصیل ہے، جسے محض ایک مضمون میں بیان کرنا ناممکن ہے، ہاں، مختصراً طور پر یہاں یہ ذکر کرنا ضروری ہے کہ ۷۰ء سے ۱۹۷۴ء تک کا عہد۔ پاکستان کی ثقافت پر بہت گراں گزرا ہے۔ بدترین سماجی خلفشار میں ذہنی تحفظات کی شدید تباہی ہوئی، اُردو کے ادیبوں کی سماجی حق تلفی کی گئی، بکھو کھلے معاشی نعروں کی گرم بازاری میں غلیظ ادب کی آواز دب گئی۔ اس کے بجائے سفلی تفریحات، ہم پینچانے والے ڈائجسٹوں، زرد اور بلو جرنلزم کو پروجیکٹ کرنے والے نام نہاد سوشل رسائل، ڈھیروں کے حساب سے شائع ہونے لگے۔

بلکہ سب سے زیادہ نقصان جنوسن اُردو کہانی کاروں کو پہنچا۔ ایک مشکل یہ تھی کہ ۶۰ء کی نسل کے کچھ پاکستانی افسانہ نگار جنہیں جدید حیثیت سے زیادہ جدید فارم پرستی کا کریڈٹ لینے کی طلب تھی، وہ بد قسمتی سے نری داخلیت کو ہی سب کچھ سمجھ بیٹھے۔ یہ نری داخلیت، دوسری جنگِ عظیم کے دوران کے ریٹائرڈ مغربی رجحانات کو ری پروڈیوس REPRODUCE کرنے پر ہی اکتفا کر بیٹھی تھی۔ ایک طرح سے اس کا کانٹریکٹ انورسجاد نے لے رکھا تھا۔ لے دے کے ضمیر الدین احمد، محمد عمر حسین اور خالدہ الصغیر (حسین) کے ہاں اور یجنل کرافٹنگ کا رویہ تھا۔ مگر مجموعی طور پر صورت حال یہ ہوئی کہ ان میں سے کوئی بھی عام قاری تو کجا منتخب قاری تک بھی ۶۶-۱۹۶۵ء تک نہ پہنچ سکا۔ ہاں اس عرصے میں انتظار حسین کی کہانیوں کی کچھ اساطیری علامتیں منتخب قاری تک پہنچیں۔ اسی درمیان احمد ہمیش کو اپنی آپ بیتی کے موہ میں ایک طرح کی نئی حقیقت پسندی کا سرا ملا مگر ”مکھی“ جیسی کہانی پڑھنے والا منتخب قاری بھارت اور امریکہ میں تو تھا مگر پاکستان میں نہیں تھا۔

اگر دیکھا جائے تو ۶۹ء سے ۷۶ء تک کا عرصہ اُردو افسانوی ادب کے خلاف ایک ناقابلِ برداشت گیرپ تھا۔ اس گیرپ کو پُر کرنے کے لیے اس کے سوا کوئی صورت نہیں تھی کہ کوئی غیر معمولی تبدیلی رونما ہو۔ لہذا تبدیلی ہوئی۔ پھر تین سال گزر گئے۔ ۱۹۸۰ء میں جب مجھے ”پاکستان میں ۷۰ء کے بعد کی نئی اُردو کہانی“ عنوان سے مضمون لکھنے کا فریضہ سونپا گیا تو اس کے ساتھ ہی میرے دھیان میں دُنیا میں لکھی گئی وہ تمام کہانیاں آگئیں جن میں آدمی کی لازمی مسترتوں کے چھن جانے، گھر، معاشرہ، علاقہ و ملک سے جدا ہونے کا بیانیہ یا موضوعاتی بیانیہ ملتا ہے۔ ۷۱-۷۰ء کے عرصے میں مشرقی پاکستان کا انقطاع ہوا۔ غور کیا جائے تو یہ دوسری جنگِ عظیم سے زیادہ المناک واقعہ تھا۔ ”موبی ڈک“ والے کیپٹن اہاب نے تو صرف اپنی ایک ٹانگ کے ضائع ہونے کے ردِ عمل میں سمندر کھنگال ڈالا۔ مگر پاکستان، جس کا لگ بھگ نصف حصہ اس سے منقطع ہو گیا، پھر بھی اس نے خدا کی مرضی کو مقدم جانا۔ منطقی طور پر خدا انسان کو مخصوص حدود میں اختیار دیتا ہے۔ اب یہ انسان پر منحصر ہے کہ وہ خدا کی طرف سے ملے ہوئے اختیار سے کس حد تک اور کیا کام لے! کیپٹن اہاب نے مخصوص و مقررہ

حدوں کو پھلانگ کر خود سمیت جہاز اور جہاز کے عملے کو سمندر میں غرق کر دیا۔ یہ تقدیر کے جبر کے مغربی شیطانی تصور کا غلبہ تھا۔ مگر تقدیر کے رحمانی تصور میں وقتی و عارضی پسپائی، غارت گری اور زوال کو حتمی مان کر ساکن STILL ہو جانے کی گنجائش نہیں۔ رحمانی تصور توحیرت اور تنوع کا محرک ہے۔ یہاں یہ ذکر ضروری ہے کہ میں نے ”عصر حاضر کی بہترین کہانیاں جلد اول“ کے انتخاب میں شامل اپنے پیش لفظ میں ہر من پس کے ناول ”اسٹیفن وولف“ کی ایک اصطلاح ”INDEPENDENT-RELIGIOUS“ اور پال کلی کی آرٹ سے متعلق ”LET THE LINE GO FOR A WALK“ کی تھیوری کا حوالہ رحمانی تصور کی توضیح کے طور پر درج کیا ہے۔ خاص کر پال کلی کی تھیوری سے یہ مراد ہے کہ اگر لائن کو آزاد چھوڑ دیا جائے تو وہ ابدیت سے جا ملتی ہے۔ اس طرح ”لائن“ اگر کسی ملک کا روحانی راستہ ہے تو اس کی خود مختاری اور آزادی کا قائم رہنا ہی اس کی ابدیت ہے۔ سو بین الاقوامی ضمیر پر یہ حقیقت واضح ہے کہ ۷۰-۷۱ کے بعد کے چند برسوں میں ہی نظریہ پاکستان کی کہانی کس نقطہ عروج کو پہنچی! — جی ہاں، یہ وہ وقت تھا جب پاکستان میں رہنے والے ہر فرد کو اپنی ذاتی اور قومی استحکام کی بہ یک وقت ضرورت تھی۔ اپنی انفرادی و اجتماعی پہچان کا مطالبہ پہلے سے بھی کہیں زیادہ بڑھ گیا تھا۔ اور اسی عرصے میں اُردو زبان میں لکھنے والے بیشتر پاکستانی ادیبوں نے اپنے علیحدہ قومی شخص اور علیحدہ تہذیبی کردار کی پہچان کا شدید مطالبہ کیا۔ اس مطالبے میں اُردو زبان کا تحفظ بنیادی تھا۔ ظاہر ہے زبان کے تحفظ کے بغیر اس میں لکھی جانے والی تحریروں کو اعتبار صداقت کیوں کر حاصل ہوتا۔ یہاں ایک بات قابل ذکر ہے کہ کسی بھی زبان کے ادب میں مختلف اصناف کے مقابلے میں کہانی کی صنف نے معروضی محرکات اور اسباب کی فراہمی اور انھیں بڑے پیمانے پر نمایاں کرنے میں بڑا مقتدر رول ادا کیا ہے۔ لہذا ۷۱-۷۲ کے عرصے میں جب کور زوقی کی طغیانی آئی ہوئی تھی — ایسے میں کشتیوں کا پُل بنانے کے مترادف پاکستان میں چند اہم کہانیاں لکھی گئیں۔ انتظار حسین نے ”شہرِ افسوس“ اور اس قبیل کی کئی کہانیاں لکھیں۔ تب کہا گیا کہ انتظار حسین خود کو دہرا رہے ہیں۔ وہ نیم کے پیڑ اور اس کے قرب و جوار کے ناسلمبیائی کھنڈروں سے کسی طرح نکل ہی نہیں رہے ہیں۔ ان کا مسئلہ بس ہجرت کا رونا ہے۔ وہ رجعت پسند ہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔ اس کے باوجود انتظار حسین کی کہانیوں کے حق میں برصغیر

پاک و ہند میں منتخب قاری کی تعداد بڑھی۔ دراصل انتظار حسین نے نری داخلیت کے چکر دیوہ سے لکل کر راست اُن دکھوں سے ناطہ جوڑا، جو لوگوں کے اندر سے عرصے سے موجود باہر نکلنے کے لیے کلبڈار ہے تھے۔ بعض اندر کے دکھوں کی نوعیت ایسی ہوتی ہے، جن کے لیے ”شہر افسوس“ جیسی ہی کہانیاں لکھی جاسکتی ہیں۔ معاملہ یہ تھا کہ ان سے درپردہ یہ شکایت کی جا رہی تھی کہ وہ گئے گزرے دکھوں سے لاتعلق کیوں نہیں ہو جاتے؟۔ ایسے مسائل کو کیوں نہیں قبول کرتے جو مقامی لابیوں کے فیشن پسند اور عاجلانہ مطالبوں سے ساخت کیے جاتے ہیں۔ اسی بنا پر انور سجاد کا موقف انتظار حسین سے مختلف رہا۔ انور سجاد نے نری داخلیت کو نہیں چھوڑا۔ بلکہ اسے بائیں بازو کی کسی پوشیدہ ادبی اسٹیٹمی سے خلط ملط کر کے پہلے سے بھی زیادہ ”مشکوٰۃ مرکبیت“ کی شکل دے دی۔ ہاں، اس مشکوٰۃ مرکبیت میں افعال و صفات کا جبری انقطاع تو بہت پہلے ہو چکا تھا۔ مزید اس میں ڈائلاگ ڈرافٹنگ کی ترشی ہوئی چمکدار مگر ایک طرح کی مقلد بلکہ محجّر (FOSSILIZED) مہارت شامل ہو گئی۔ یہی انور سجاد کی کرافٹ میں شبہ تھی۔ جس کے بنا پر انھیں شمس الرحمن فاروقی نے ”نئے افسانے کا معمار اعظم“ کا خطاب دیا اور باقر مہدی نے انھیں بلراج مین را کے مقابلے میں سوفسٹیکلیڈ قرار دیا۔ جب کہ مین را نے اپنی کسی کہانی میں بھی استعارہ بنانے کی کوشش میں محجّر مہارت سے کام نہیں لیا۔ انور سجاد کی محجّر مہارت میں ماجرائیت کا دور دور تک گزر نہ تھا۔ ماجرائیت جو سرنیدر پر کاش کی کہانیوں کی تکنیکی مہارت کا وصف ہے یا بڑے پیمانے پر انتظار حسین کی کہانیوں کی آتما ہے۔ انور سجاد نے ماجرائیت سے انحراف کی فیشن میں ۷۰-۷۱ کے عرصے میں ”کارڈیک دمہ“ اور ”گینگرین“ کی تصنیف کی۔ ایک طرح سے انھوں نے اپنی دانست میں مرض کے تکنیکی سبب کو معروضی حقیقتوں سے جبری طور پر ملوث کرنے کی کوشش کی مگر مرض استعارہ نہ بن سکا۔ اس کے برعکس رشید امجد نے صرف ایک کہانی ”ڈوبتی پہچان“ ملکی معاشرہ کی ہولناک بے چہرگی کے احساس سے لکھی۔ اس کہانی میں رشید امجد کی فردیت کی پہچان بظاہر

۷۔ اسد محمد خاں کی ایک کہانی ”اکٹوپس“ میں پاندنی میں چبکتی ہوئی لہروں کو محجّر (FOSSILIZED) ظاہر کیا گیا ہے۔ لہر جو ایک متحرک چیز ہے، جب وہ حرکت سے باہل عاری محجّر ہو جائے تو یہ ایک طرح سے وجود کو مٹا کر انتہائی دہشت کا احساس دلاتی ہے۔

ملک و قوم سے مشروط ہے۔ اس لیے وہ اس کہانی میں ماں کے رشتے کو علامتی حیثیت دیتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ ماں (معروض وجود میں آنے کے سئے کے آدرشوں کے باوجود) انفرادی و اجتماعی کردار سے محرومی کے سبب عرصہ ہوا مرچکی ہے۔ یہ کہانی اپنی قدرِ اظہار کے اعتبار سے منتخب قاری کے قلب کو چھوتی ضرور ہے۔ جب کہ رشید امجد کی بہت سی کہانیاں مصفا زردہ مکالماتی شاعرانہ نثر کی بنا پر بے اثر ہیں۔ اس قسم کی نثر میں تجریدی یپ پوت کے سہارے بیان کے عجز کو چھپانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ کچھ کہا نہیں جاسکتا۔ ہر چند کہ پنڈی گروپ کے کئی افسانہ نگاروں منظر السلام، احمد داؤد، منشایاد، مرزا حامد بیگ اور رحمن شاہ عزیز کی کہانیوں میں انور سجاد کے مقابلے میں متن کی موجودگی زیادہ ہوتی ہے مگر بیان کے استعمال میں کوئی چیز ایسی ضرور کھٹکتی ہے جس سے اعتماد کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ہاں ایک عجیب بات ہے کہ راولپنڈی گروپ کے کئی کہانی کاروں نے ۷۶-۷۷-۷۸ کے بحرانی دور میں ہی کہانیاں لکھیں۔ مگر ملکی معاشرے کی بے چہرگی کو ہولناکی کی حد تک نمایاں کرنے میں اعجازِ راہی کی ایک کہانی ”ہیمن ظلمات“ قابل ذکر ہے۔ یہ کہانی مغربی پاکستان کے انقطاع کے پس منظر کو دھیان میں رکھ کر لکھی گئی۔ جہاں تک مشرقی پاکستان کے انقطاع اور اس سے متعلق راست ابتلا کا معاملہ ہے تو صدیق سالک اور مسعود مفتی نے رپورٹاژ کی صورت میں بہت کچھ لکھا۔ رپورٹاژ میں اکثر کہانی کی نوعیت محاکاتی بیان کی ہوتی ہے۔ مگر معروضی و غیر معروضی محرکات سے فلیٹر کی ہوئی حسیات کہانی کار کو موضوعاتی رنج میں لے جاتی ہے۔ ۷۸-۷۹ کے واقعات نے پاکستانی کہانی کاروں کو اجتماعی بے گھری و بے زمینی کے شدید احساس سے دوچار کیا۔ محمود اجد، شاہد کارانی، انیس صدیقی، نیر ندیم اور شبنم یزدانی بہت کچھ کھو کر مشرقی پاکستان سے کراچی آئے۔ پھر انہیں اپنے وجود اور ادب کے مستقبل کے تحفظ کی بھی چٹنا ہوتی۔ سو ان سب کی کہانیوں میں مجموعی طور پر ایک ہی مظاہر زیادہ نمایاں ہوا... کہ ہم تو بہت بڑا کھڑھوڑ کے آئے ہیں۔ بہت بڑا گھر کیسے بسے گا۔ مگر اجتماعی بے گھری کے موضوع سے مراد اگر صرف ایک ارضی سطح کو چھوڑ کر دوسری ارضی سطح پہ پہنچنا، اپنے شایان شان گھر تلاش کرنا اور ایسا گھر ملے تو اس کے لیے مساعیل کا سامنا ہی فخر بن جائے تو جذباتی انفعالیات کی تکرار ہی کہ ایک شکل ہو کے رہ جاتی ہے۔ ورنہ دھیان سے دیکھا جائے تو برصغیر میں بسنے والے باشندوں کو اجتماعی بے گھری پہلا تجربہ تو ہر شہر میں

کی موت کے بعد ہوا تھا۔ دوسرا تجربہ بہادر شاہ کے زوال کے بعد ہوا۔ تیسرا تجربہ برصغیر کی تقسیم کے سہمے ہوا۔ اور چوتھا تجربہ مشرقی پاکستان کے انقطاع کی صورت میں ہوا۔ اس طرح کینوس کتنا وسیع ہو جاتا ہے۔ اتنے وسیع کینوس پر اگر کوئی کہانی لکھی جائے تو بہت سے نامعلوم بچھڑاؤں، جدائیوں اور علیحدگیوں کو تاریخ، معاشرت، معاشی اور سیاسی محرکات کے مستند ذرائع سے دوبارہ اکٹھا کرنے کا عمل 'RECOLLECTION' بہت دشوار ہوتا ہے۔ جی ہاں، یہ دشواری میرے تجربے میں "کہانی مجھے لکھنی ہے" کی تصنیف کے سہمے آئی۔ اس کہانی کی تصنیف ۱۹۷۴ء سے شروع ہوئی اور ۱۹۷۷ء کے وسط میں مکمل ہوئی۔ مگر اس کہانی سے ایک جنوین اختلاف بھی کیا گیا... کہ یہ بھی احمد مہیش کی کئی کہانیوں کی طرح آپ بیتی کا ایک سلسلہ ہے۔ دراصل مجھے آپ بیتی کا موہ ہو گیا تھا۔ کسی قسم کے موہ سے نکلنے کی دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک صورت یہ کہ موہ کو برا سمجھا جائے۔ دوسری صورت یہ کہ جن مخصوص محرکات کے سبب موہ ہوا ہے، ان کا حساب چکانے کی حد تک بس ایک فینر PHASE مکمل کر لیا جائے۔ میں دوسری صورت کے واسطے سے آپ بیتی پر اس لیے مہر رہا کہ... ۱۹۷۴ء سے وسط ۱۹۷۷ء تک بحران اور تصویر انسان کی ناقدی سے پیدا ہونے والے ذیلی اسباب کے درمیان اپنی پہچان اور اس کے لیے مدافعت کی بس یہی ایک صورت تھی۔

۱۹۷۷ء کے وسط سے پاکستان میں سیاسی و سماجی سطح پر غیر معمولی تبدیلی ہونی یہاں اس تفصیل میں جانا غیر ضروری ہے کہ خلقت نے کیا کھویا کیا پایا؟ مگر اعداد و شمار سے جلد ہی اندازہ ہو گیا کہ مذکور تبدیلی نے اعلیٰ ذوق کو بحال کیا اور کور ذوق پر پابندی لگائی۔ پہلی بات تو یہ کہ اردو کو عملی طور پر سرکاری زبان بنانے کا فیصلہ کیا گیا۔ عدالتوں میں اردو زبان میں فیصلے سنائے جانے لگے۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ زبان کے تحفظ کے بغیر اس میں لکھی جانے والی تحریروں کو استناد اور اعتبار صداقت حاصل نہیں ہو سکتا۔ وہ اور فضا اور صورت حال ہوگی جس میں رہتے ہوئے کرشنا مورتی اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ استناد (AUTHENTICITY) کا حصول بغیر عدم تحفظ ممکن نہیں۔ مگر ہمارے ملک کے معاشرے میں استناد کا حصول فرد کی ذمہ داری اور رضائے رجمانی سے مشروط ہے۔ غیر مشروط تو صرف وہی چیز ہوتی ہے، جو نامعلوم ہو۔ اب یہ اور بات ہے کہ بدخواہوں کو دنیا کے

مختلف معاشروں کے ذہنی تحفظات کے بھید معلوم نہیں ہیں۔ مثلاً جب کوئی بدخواہ پاکستان کے اسلامی معاشرہ کو "انڈر اسٹیمٹ" کرتا ہے تو وہ یہ بھول جاتا ہے کہ اسلام کا اصل مآخذ کیا ہے؟ تو سینے بائیں اُردو کہانی کے ایک نقاد محمد علی صدیقی کی معرفت ایسا ایرانی فکر ڈاکٹر علی شریعتی کی ایک کتاب "ON THE SOCIOLOGY OF ISLAM" پر پڑھنے کا اتفاق ہوا۔ ڈاکٹر شریعتی کو ساواک کے ایجنٹیوں نے ایران سے باہر لندن میں ہلاک کر دیا تھا۔ وہ اپنی کتاب میں ایک جگہ لکھتے ہیں: "اسلام لوگوں کو مذہبی نہیں۔ دنیائی بنانا ہے۔۔۔" پھر ایک جگہ لکھتے ہیں "قرآن اللہ سے شروع ہوتا ہے اور الناس پر ختم ہوتا ہے۔۔۔" یعنی کائنات کا اصل مرکز انسان ہے اور اس کی فردیت اور آزادی ہی معاشرے کی جوہری قدر و قیمت ہے فرد کی فردیت ہی کسی بھی انسانی معاشرے میں ادیب کو مکمل آزادی دیتی ہے۔ معاشرے کی جمہوریت کی اصل بقا ادیب کے سچے اظہار میں مضمر ہے۔

میری مراد فرد کی ذمہ داری اور رضائے رسانی کی توجیح کرنا ہے۔ اس کے لیے میں یہاں ۱۹۷۸ء میں لکھی ہوئی اسد محمد خاں کی ایک اہم کہانی "تیر لوچن" کا ذکر کر دوں گا۔ مگر اس سے پہلے ذرا دیر کے لیے اس پس منظر کی طرف لوٹ چلیے جہاں سے چل کر اسد محمد خاں نے "تیر لوچن" کے عین الحق کی ذاتی دیو مالا SUDH MALA کہانی۔ اسد محمد خاں نے ۷۱-۱۹۷۰ء کے عرصہ میں ایک کہانی "یوم کے پور" لکھی اس کہانی میں اس نے اپنی بے زمین کا سبب اپنے اندھے بڑکپن میں اجلی اجلی فاختادوں کو ہلاک کرنے کا گناہ ظاہر کیا ہے۔ اس کے نتیجے میں ارض موعود کہیں نہیں ملتی قدرت اس سے "NEMESIS" کے روپ میں انتقام لے رہی ہے۔ پھر گناہ کا کفارہ کیوں کر ہوا۔ تب وہ اپنی ایک اور کہانی "برادو... برادو" میں یوٹنا البیاء کی دیوانگی سے اتفاق کی ایک صورت ڈھونڈھنا ہے۔ پھر بھی اس کی رُوح بے چین ہے۔ یہاں تک کہ بے چینی اس کی ایک نظم "تاندو نرت" میں فیلس PHALLUS لپیٹے ہوئے مجذوب کے پیر میں ظاہر ہوتی ہے۔ غرض کہ اندھے بڑکپن میں اُصلی اُصلی فاختادوں کو ہلاک کرنے والے فرد یوٹنا البیاء اور تاندو نرت کے مجذوب سے لے کر "تیر لوچن" کے عین الحق تک اس کی لوح و قلم نقل استعاراتی ہے۔ عین الحق عام انسانی NORM سے ہٹ کر انسانی مسائل اور صورتوں کو پورا کرنے کی ذمہ داریوں کی ایک فہرست بنانا ہے اور اسی داستان میں وہ ایک

ایک ذمہ داری کو عملی شکل دینے کا فیصلہ بھی کر لیتا ہے۔ مگر جب اچانک ایک دن اس کی فہرست کوئی چڑا لے جاتا ہے تو مارے غضب کے وہ اپنی دانت میں اپنی تیسری آنکھ کھولتا ہے اور زینوں لوک جلا کر خاک کر دیتا ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد پاکستان میں عصر حاضر کی اردو کہانی کا ٹرینڈ بدلنے میں اسد محمد خاں کی کہانی ”ترلوچن“ ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔ ”ترلوچن“ ذاتی دیو بالا کی علامتی پرفارمنس ہے اور اس میں ماجراجیت کا بالکل انوکھا ڈھنگ نظر آتا ہے۔

ماجراجیت سے محرومی نے انور سجاد کو بہت بے بس رکھا۔ مثلاً ڈاکٹر ہونے کی پیشہ ورانہ مہارت کے ناطے انھوں نے امراض کے ناموں کی سیریز میں کہانیاں لکھیں۔ امراض سے الگ بھی دوسری سیریز کی کہانیاں لکھیں۔ مگر ۷۰ء کہانیاں لکھنے کے باوجود بھی استعارہ ہاتھ نہیں آیا۔ بات یہ ہے کہ وہ استعارے کو پکاتے ہی نہیں۔ مثلاً ایک کہانی میں استعارہ بن رہا ہوتا ہے تو وہ اُسے بے صبری میں کچا ہی لے کر دوسری کہانی کی تصنیف کی طرف دوڑ جاتے ہیں۔ اُن کی کہانی ”خوشیوں کا باغ“ میں بھی استعاریت کمٹی ہے۔ مگر اُسے باسک کی شہر آفاق پنٹینگ ”دی کارڈن آف ڈی لائنس“ سے کیسے فلاج کیا گیا ہے۔ ہاں ایک بات ضرور ہے کہ وہ استعارہ اور علامت میں تمیز ضرور کرتے ہیں ورنہ برصغیر ہندوپاک میں بہت سے اردو کہانی کار استعارہ کو علامت اور علامت کو استعارہ سمجھتے ہیں۔ غلام الشفیلین نقوی کئی برس سے علامتی کہانی لکھنے کی طرف مائل ہیں۔ منیر احمد شیخ کا ایک انٹرویو ”فنون“ لاہور میں شائع ہوا تھا جس میں ایک سوال کے جواب میں انھوں نے علامت کے استعمال کے متعلق ایک متوازن رائے دی... کہ علامت کا استعمال بڑوں ہونا چاہیے کہ وہ پڑھنے والے کے سامنے ایک سے زیادہ دروازے کھولے جہاں تک اردو میں ”اند ر کی ضرورت“ سے علامتی کہانی لکھنے کا تعلق ہے تو ۶۱-۶۰ کے لگ بھگ خالدہ امغر نے ”سواری“ جیسی معرکہ آرا کہانی لکھی۔ مگر حالیہ چند برسوں میں خالدہ امغر نے خالدہ حسین کے رُوپ میں مزید اپنی تجدید کی کوشش کی ہے۔ ”بایاں ہاتھ“ میں ”سواری“ والی بات تو نہیں بنی۔ مگر ذات کی تجدید کی حد تک قابل ذکر ضرور ہے۔ بایوں کہہ لیجیے کہ کئی برس کے گپ کے بعد وہ پھر تازہ دم ہو کے کہانیاں لکھ رہی ہیں۔ ورنہ کئی خواتین کہانی کار مثلاً رضیہ فصیح احمد، جمیلہ ہاشمی، بانو قدسیہ، الطاف فاطمہ اور

فوزیہ رفیق کا مسئلہ کہانی لکھنے کی ایک سوشل پیرامینس سے زیادہ نہیں بلکہ رشیدہ انصاریہ ایک طرح سے قرۃ العین جیدر ثانی بننے کی کوشش کر رہی ہیں۔ ایک سماجی اسٹیٹس کی انقلابی دوسرا اسٹیٹس اُسی صورت میں کرتا ہے جس میں اس کا کوئی سماجی فائدہ ہو۔ اس صفت میں کئی مرد حضرات بھی شامل ہیں جو سوشل کیریر بنانے کی نیت سے کہانی لکھتے ہیں۔ جب کہ ایک جنوین کہانی تو کہانی کار کی سیلف کی قربان گاہ ہے۔ دراصل سوال کہانی لکھنے کی پیشہ ورانہ ضرورت کا نہیں بلکہ مقدر کا ہے۔ لہذا جہاں مقدر بنیاد ہے وہاں انتہائی سادگی سے بھی بہت گہبیرہ ویسے کا اظہار ہوتا ہے۔ مثلاً محمد سلیم الرحمن نے گزشتہ چند برسوں میں کئی ایسی کہانیاں لکھیں۔۔۔۔۔ جنہیں پڑھ کر نئے سرے سے محسوس ہوتا ہے کہ استعاراتی و علامتی اظہار بہ یک وقت واضح اور تہہ دار لہجہ ہو سکتا ہے۔ خصوصاً اس کا اندازہ محمد سلیم الرحمن کی ایک کہانی ”نیند کا بچپن“ کے مطالعے سے خوبی ہوتا ہے۔ ویسے تہہ دار لہجہ تو ضلالت الدین محمود کی کہانی ”پری نامہ“ میں بھی بے پناہ ہے مگر وہ کہی اور مشکل پسند عبارت کے تحتے میں پیدا ہوا ہے۔

دراصل پچھلے چار برس کے عرصے میں اردو نئی کہانی میں جو واضح تبدیلی آئی ہے وہ ہے بیان کی سادگی اور تہہ داری۔ مگر قدر اظہار کا انوکھا پن بدستور موجود ہے۔ جس کی نشاندہی ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ۱۰ سال پہلے اپنے ایک مضمون میں یوں کی تھی کہ اس عہد کی روح انوکھے پن میں ہے۔ مگر۔۔۔ اب انوکھے پن کی خواہش تو پمپس سے اگل آئی ہے۔ اب پاکستان میں ایسی کہانیاں لکھی جا رہی ہیں۔ جو ۱۹۷۰ سے پہلے کی FASHIONED جدیدیت سے آخرت کا نتیجہ ہیں۔ مثلاً فہیم اعظمی نے ۸۰-۷۸ کے عرصے میں نمبر جدیدیت سے اخوات کے طور پر کئی کہانیاں لکھی ہیں۔ خاص کر ”شایان“، ”لاموت“ اور ”الو الہی“ قابل ذکر ہیں۔ ان میں پوری ماجرا بیت کے ساتھ قاری کو پیورا مائی ڈرن میں لیے چلنے، ملامت ہے۔ اصل مقصد کی وضاحت اور اس سے گہبیرہ ہونے کی مثال مسعود اشعر کی کہی کہانیاں میں ملتی ہے۔ خاص کر ”آنکھوں پر دوہات“ ویسے مسعود اشعر بے ضرورت علامتی اور استعاراتی ”لاموت“ سے کام نہیں لیتے۔ اسی طرح علامتی اور تجریدی اظہار کی نظام بیت سے بے نیازی کے طور پر اکرام اللہ کی کہانی ”بٹی اور انفلٹی چوبدار“ اور مستند ”میں تار کے ایک ٹکڑے کا تختہ“ کو گزشتہ چند برسوں میں پاکستان کے ادبی حلقوں میں سراپا کیا۔ اس طرح ملکیت، خودی کی کہانی ”وبا“ میں ہمارے شہری معاشرے کی زرد جھنسی اشتہار الخیر کا واضح علامتی بیانیہ

ملتا ہے۔ دراصل اب پاکستانی کہانی کا رشتہ قاری تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ امراد طارق،
 رخصانہ صولت، افسر آذر، زاہدہ حنا، اقبال فریدی، فاطمہ حسن، کاظم رضا، انوار احمد زئی، فردوس
 جیدر، طاہر مسعود، اظہر نیاز، نرہت رنوی، منظر امام یہاں تک کہ ۶۰ کی نسل کے ایک ایہام
 پسند کہانی کار سمیع آہوجہ کو بھی اب قاری کی بے حد ضرورت ہے۔ ۶۰ کی نسل کا ایک
 اور کہانی کار ریحان صدیقی تو اپنے اس موقف پر زور دے رہا کہ اردو کہانی کی ادبی قدر
 و قیمت کا تعین اب اس پر منحصر ہے کہ وہ عام قاری تک بھی پہنچے۔ دو سال گزرے
 جب امریکی اسکالرفاتون لنڈا وینٹنک پاکستان آئی تھیں تو انھوں نے کئی کہانی کاروں
 سے نئی اردو کہانی کے ابلاغ کے متعلق سوال کیے۔ اظہر نیاز سے ان کی ملاقات نہ ہوسکی ورنہ
 اظہر نیاز تو براہ کھتا ہے: ”دکھ اور تضاد سے تو ہم جنگ کریں اور بڑی کہانی مغرب میں لکھی
 جا رہی ہو۔ یہ ممکن نہیں“۔ ویسے یہ دعویٰ بڑی حد تک صحیح ہے مگر دکھ اور تضاد سے تو جنگ کرنے
 کی شدت بڑا ناول بھی لکھوا سکتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ پاکستان میں بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ
 برصغیر ہندوپاک میں اردو میں اب تک بڑا ناول کیوں نہیں لکھا گیا۔ امریکہ میں تھامس
 پنشین کا ناول ”گریٹیزرینبو“ ۶۷ کے بعد شائع ہوا۔ امریکی نقادوں کا متفقہ فیصلہ ہے کہ
 ”گریٹیزرینبو“ چار بڑے امریکی ناولوں میں شامل ہے۔ جب کہ روس میں گذشتہ
 ۳۰ سال کے عرصے میں ڈاکٹر ژواگو اور کینسروارڈ جیسے بڑے ناول لکھے گئے۔ ویسے پاکستان میں
 حال ہی میں انتظار حسین کا ناول ”بستی“ شائع ہوا ہے۔ یہ ناول اپنی موضوعاتی اہمیت
 کے اعتبار سے اہم ضرور ہے۔ مگر جہاں تک اپروچ اور DIALECTICS کا تعلق ہے تو
 اس اعتبار سے اردو میں بڑے ناول کا مسئلہ ابھی متنازعہ فیہ ہے۔ البتہ گذشتہ
 اکتوبر میں میری نظر سے ایسے ناول کا مسودہ گزرا، جس میں مغرب کی تکنیک سے استفادہ اور
 مشرق کے تقسیم سے خاص سمبندھ کے بنا پر ایک اچھے ناول کی خصوصیات موجود ہیں۔ عین
 ممکن ہے کہ یہ ناول منظر عام پر آنے کے بعد بین الاقوامی اہمیت کے ایک ناول کا مدعی بن
 جائے۔ یہ ناول ۶۷ کی نسل کی شاعری کے منفرد شاعر صلاح الدین پرویز نے
 لکھا ہے۔ اس ناول کا نام ”نمرتا“ ہے۔ مجھے توقع ہے کہ ”نمرتا“ برصغیر ہندوپاک
 میں لکھی جا رہی اردو کہانی کے مزید نئے ٹرینڈ کو متعین کرنے میں معاون ثابت ہوگا۔ لیکن
 اس کا انحصار بڑی حد تک مذکور ناول کے منظر عام پر آنے اور قاری کی پسند بلکہ نئی اردو

کہانی کے نقادوں کی رائے پر ہے۔ میں تو بس یہ اندازہ نئی اردو کہانی کے مستقبل کے حق میں لگا رہا ہوں۔ ویسے اس مضمون میں جہاں جہاں اردو افسانوی ادب خاص کر ان کے بعد کے افسانوی ادب سے متعلق جن چند ناموں کا ذکر تفصیل سے کیا گیا ہے ان کی موجودگی کو نیک فال سمجھنا چاہیے۔ مجھے توقع ہے کہ سنجیدہ لکھنے والوں کو عام قاری کی سطح پر پڑھا اور پہچانا جائے گا۔ اور کور زوق کا سبب گزر جائے گا۔

گوتم بدھ سے کسی بھکشو نے پوچھا کہ سچ کیا ہے؟ تو گوتم نے کہا ”میں یہ تو نہیں بتا سکتا کہ سچ کیا ہے؟ ہاں یہ بتا سکتا ہوں کہ سچ کیا نہیں ہے؟“





گوپی چند نارنگ

انتظار حسین کا فن

متحرک ذہن کا سیال سفر

انتظار حسین اس عہد کے اہم ترین افسانہ نگاروں میں سے ہیں اپنے پُر تاثیر تمثیلی اسلوب کے ذریعے انھوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے، اور اردو افسانے کا رشتہ بیک وقت داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیومالا سے ملا دیا ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ ناول اور افسانے کی مغربی ہمنیوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی لا شعور اور مزاج کا کہیں زیادہ ساتھ دیتا ہے۔ داستانوں کی فضا کو انھوں نے نئے نئے احساس اور نئی آگہی کے ساتھ کچھ اس طرح برتا ہے کہ افسانے میں ایک نیا فلسفیانہ مزاج، اور ایک نئی اساطیری و داستانی جہت سامنے آگئی ہے۔ وہ فرد و سماج، حیات و کائنات، اور وجود کی نوعیت و ماہیت کے مسائل کو رومانی نظر سے نہیں دیکھتے، نہ ہی ان کا رویہ محض عقلی ہوتا ہے، بلکہ ان کے فن میں شعور و لا شعور دونوں کی کار فرمائی ملتی ہے، اور ان کا نقطہ نظر بنیادی طور پر روحانی اور ذہنی ہے۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہیں، نہاں خانہ روح میں نقب لگاتے ہیں اور موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کش مکش کو تخلیقی لگن کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ عہد نامہ عتیق و اساطیر و دیومالا کی مدد سے ان کو استعاروں، علامتوں اور حکایتوں کا ایسا خزانہ ہاتھ آگیا ہے جس سے وہ پیچیدہ سے پیچیدہ خیال اور باریک سے باریک احساس کو سہولت کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ ان کے اسلوب میں ایسی سادگی اور تازگی ہے جس کی کوئی نظیر اس سے پہلے اردو افسانے میں نہیں ملتی۔ برصغیر میں کہانی کی روایت کتھا کی روایت ہے۔ داستان نے بھی اس لحاظ سے اسی روایت کو آگے بڑھایا تھا کہ وہ سننے سنالے کی چیز ہے۔

اس کے برخلاف بیسویں صدی میں افسانے کا سارا ارتقا ایک تحریری صنف کا ارتقا ہے۔ یہ لکھے اور پڑھے جانے کی چیز ہو کر رہ گیا تھا۔ انتظار حسین نے باصرہ کے ساتھ سامعو کو پھر سے بیدار کیا ہے، اور کہانی کی روایت میں سننے اور سنائے جانے والی صنف کے اطف کا از سر نو اضافہ کیا ہے۔ یہ صرف داستان کے اسلوب ہی کی تجدید نہیں بلکہ کتھا کی ہزاروں سال پرانی روایت کی تجدید بھی ہے۔ انتظار حسین کی بیشتر کہانیوں میں کتھا کا لطف ہے، اور اس لحاظ سے وہ اس دور کے قابل توجہ کتھا کار ہیں۔

انتظار حسین ڈبائی ضلع بلند شہر میں پیدا ہوئے تعلیم میرٹھ میں حاصل کی اور تقسیم کے وقت پاکستان چلے گئے۔ اب تک ان کے دو ناول چاند گہن (۱۹۵۲ء) اور سبکی (۱۹۸۰ء) ایک ناولٹ دن اور داستان (۱۹۵۹ء) اور افسانوں کے چار مجموعے گلی کوچے (۱۹۵۱ء) کنکری (۱۹۵۷ء) آخری آدمی (۱۹۶۷ء) اور شہر افسوس (۱۹۷۲ء) شائع ہو چکے ہیں، اور پانچواں مجموعہ کچھو سے عنقریب شائع ہونے والا ہے۔ شروع میں وہ مائٹی کی یادوں کے سیدھے سادھے افسانے لکھتے تھے جو پہلے دو مجموعوں گلی کوچے اور کنکری میں ملتے ہیں۔ ان کا جدید دور ۱۹۶۰ء سے ایک دو برس پہلے شروع ہوتا ہے۔ اس دور کی کہانیاں انہوں نے آخری آدمی میں جمع کر دی ہیں۔ اس کا احساس کم لوگوں کو ہے کہ انتظار حسین سماجی سیاسی نوعیت کی کہانیاں بھی لکھتے رہے ہیں اور یہ واقعہ ہے کہ شہر افسوس کی زیادہ تر کہانیاں اسی نوعیت کی ہیں اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ مجموعے تین الگ الگ ادوار کی نمائندگی کرتے ہیں پہلا دور گلی کوچے اور کنکری کے افسانوں کا ہے جو ماضی کی یادوں اور تہذیبی معاشرتی رشتوں کے احساس پر مبنی ہیں دوسرا دور آخری آدمی کے افسانوں کا ہے جس میں ان کا بنیادی سابقہ

انسانی وجودی

HUMAN EXISTENTIAL

نوعیت کا ہے اسی طرح تیسرا دور شہر افسوس کے

افسانوں کا ہے جو زیادہ تر سماجی سیاسی نوعیت کے ہیں اور جن میں گہرا سماجی طنز ہے پہلے اور دوسرے دور کے درمیان تو زمانی حد فاصل موجود ہے، البتہ دوسرے اور تیسرے دور میں ایسا کوئی فرق معلوم نہیں۔ یہ ممکن ہے کہ سماجی سیاسی نوعیت کے افسانے سرسبلی افسانوں کے پہلو پہلو لکھے گئے ہوں، اور انھیں اندرونی موضوعاتی وحدت کی وجہ سے بعد میں شائع کیا گیا ہو، تاہم دونوں کی نوعیت میں اتنا واضح فرق موجود ہے کہ انھیں الگ الگ رجحان قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان تین بنیادی رجحانات کے علاوہ انتظار حسین کے یہاں جو تھار رجحان ان

افسانوں میں ابھرتا دکھائی دیتا ہے جو شہر افسوس کے بعد ادھر ادھر رسائل و جرائد میں شائع ہوئے ہیں اور ابھی یکجا طور پر کتابی صورت میں منظر عام پر نہیں آئے۔ ان تازہ افسانوں کے موضوعات یا تو نفسیاتی ہیں، یا ہندوستانی دیومالا اور مختلف النوع اساطیری روایتوں کو باہم آمیز کر کے کوئی بنیادی بات کہنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس تازہ رجحان کو بھی نظر میں رکھیں تو چار الگ الگ رجحان یا انتظار حسین کے فن کی چار الگ الگ جہات قرار دی جاسکتی ہیں۔ ذیل کے مضمون میں جو انتظار حسین کی افسانہ نگاری کے بارے میں ہے، ان چاروں اددار یا جہات کو فرداً فرداً لیا جائے گا۔ اولین افسانوں پر بوجہ زیادہ زور نہیں دیا گیا۔ البتہ بعد کے رجحانات پر چونکہ ابھی وہ توجہ نہیں کی گئی۔ جو انتظار حسین کے فن کا حق ہے، اس لیے ان سے بحث کرتے ہوئے کوشش کی گئی ہے کہ تمام ضروری فنی اور معنیانی امور نظر میں آجائیں، اور انتظار حسین کے فنی و فکری سفر کی مکمل تصویر سامنے آجائے۔

(۱)

انتظار حسین کا بنیادی تجربہ ہجرت کا تجربہ ہے۔ تخلیقی اعتبار سے ہجرت کے احساس نے انتظار حسین کے یہاں ایک یاس انگیز داخلی فضا کی تشکیل کی ہے۔ ہجرت کا احساس اگرچہ انتظار حسین کے فن کا اہم ترین محرک ہے، اور اس کی مثالیں گلی کوچے، اور کنکری کے بعد کے مجموعوں میں بھی حتیٰ کہ تازہ ترین ناول بستی اور افسانہ ”کشتی“ تک میں مل جاتی ہیں، اور ہجرت کا ذائقہ جگہ جگہ محسوس ہوتا ہے، لیکن جس طرح اس کا اظہار ناول چاند گہن اور اولین مجموعوں گلی کوچے اور کنکری کی کہانیوں میں ہوا ہے، بعد میں اس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ یعنی وہی بات جو درد کی میس بنکر ابھری تھی، اب ایک دھیمی آگ بن کر پورے وجود میں گداز پیدا کر دیتی ہے۔ انتظار حسین کا فلکشن اُن لوگوں کی سند ہے جنہوں نے ادب کے اس تصور کے سائے میں پرورش پائی تھی کہ انسانی زندگی خارجی رشتوں سے عبارت ہے۔ انتظار حسین کا بنیادی تصور یہ ہے کہ آدمی صرف اتنا کچھ نہیں جتنا وہ نظر آتا ہے۔ اُس کے رشتے خارج سے زیادہ اُس کے باطن میں پھیلے ہوئے ہیں، نیز یہ کہ ”معاشرتی حقیقت خود مختار حقیقت نہیں ہے۔ وہ بہت سی غائب اور حاضر حقیقتوں کے گم شدہ اور نو آمدہ عوامل کے گھال میں سے جنم لیتی ہے۔“ انھیں شدت سے اس کا احساس ہے کہ ان کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی میں رہ گیا ہے، اور موجودہ معاشرے کی کوئی تصویر

اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک ماضی کے کٹے ہوئے حصے کو تخیل کے راستے واپس لا کر ذات میں نہ سمویا جائے۔ وہ بار بار اصرار کرتے ہیں کہ زمانے دو نہیں، یعنی حاضری اور مستقبل، بلکہ تین ہیں۔ تین زمانے جدا جدا حقیقتیں نہیں، بلکہ آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ان کی جد بندی نہیں کی جاسکتی۔ آدمی ظاہر میں سانس لیتا ہے مگر اُس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوئی ہیں۔ انتظار حسین کے فنکشن میں ماضی سے مراد تاریخ، مذہب، نسلی اثرات، دیومالا، حکایتیں، داستانیں اور عقائد و توہمات سب کچھ ہے۔ ماضی کی بازیافت اور جڑوں کی تلاش کا پیچیدہ سوال انتظار حسین کے فنکشن کا مرکزی سوال ہے۔

انتظار حسین مسلم کلچر کے ترجمان ہیں، لیکن ان کا کلچر کا تصور محدود نہیں، مذہب کو وہ ایک دینی قدر کے ساتھ ساتھ ایک تہذیبی اور معاشرتی قدر کی حیثیت سے لیتے ہیں۔ اُن کے الفاظ ہیں: ”جس مذہب سے میرا تعلق ہے، اس سے متعلق میں نے بہت سُن رکھا ہے کہ وہ مٹی سے بلند ایک طاقت ہے۔ مگر میں اسے کیا کروں کہ میں اپنے مذہبی احساس کا تجزیہ کرتا ہوں تو اس کی تہ میں بھی مٹی جمی ہوئی ہے“ ظاہر ہے تہذیبی قدر سے کہیں زیادہ وہ اس کے معاشرتی ردپ کو اہمیت دیتے ہیں۔ اُن کا بیان ہے کہ کلچر زمینی رشتوں سے بے نیاز نہیں ہوتا، ایک جگہ اپنے تمثیلی انداز میں انہوں نے وضاحت کی ہے کہ وہ بیلائی کامران کی طرح ہیں کہ تہذیبی جڑوں کی تلاش کے لیے ادھر ادھر دیکھے بغیر فوراً مدینے کی طرف چل دیں۔ ان کے برعکس اس سوال کا جواب دینے کے لیے ممکن ہے کہ وہ پہلے رام لیلادیکھنے جائیں، پھر وہاں سے کر بلائی طرف جائیں اور پھر مکہ جانے کی تیاری کریں۔ ایک اور جگہ اپنے تہذیبی موقف کی وضاحت کرتے ہوئے انہوں نے لکھا ہے ”مجھے تو اب کچھ یوں لگتا ہے کہ اس برصغیر میں جو سانچے گزرے ہیں، اور جس تکلیف و اذیت میں یہ سارا علاقہ مبتلا ہے، اُس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ اس برصغیر کی تاریخ جس طرح بن رہی تھی اور جو تہذیب نشو و نما پا رہی تھی، اس میں کچھ طاقتوں نے کھنڈت ڈال دی، اور اُس عمل کو روک کر اس پورے برصغیر کو اور اس کی پوری خلقت کو ایک عذاب میں مبتلا کر دیا“ اُن کے ایسے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ صدیوں کے تاریخی عمل اور تہذیب کے معاشرتی ردپ پر زور دے رہے ہیں، مثلاً جب وہ یہ کہتے ہیں ”اسلامی روایت ہو یا ہندو روایت، میں بہر حال قدامت پسند ہوں اور تاریخی تحقیق اور نفسیات سے زیادہ اس حقیقت پر ایمان رکھتا ہوں جسے جتنا اُن کے ذہن اور تخیل نے جنم دیا ہے“ تو وہ معاشرتی ارتباط کے عوامی اور انسانی رشتوں کی اہمیت پر زور دیتے

ہوتے نظر آتے ہیں۔ انتظار حسین اس لحاظ سے منفرد ہیں کہ انہوں نے عہد وسطیٰ کی ہندو اسلامی تہذیب کی روح سے ہم کلامی کی سطح قائم کی ہے، اور ایک ہزار برس سے برصغیر کے علاقوں میں مسلمانوں کے اثرات سے جو کلچر ابھرا ہے، انتظار حسین کے یہاں اس کی بھرپور تخلیقی ترجمانی ملتی ہے۔ انتظار حسین کے زیادہ تر افسانے اُن چہروں اور اُن لمحوں کو یاد کرنے کے عمل سے وابستہ ہیں جنہیں وقت نے دور کر دیا ہے۔ انتظار حسین کی دانست میں یادداشت انفرادی اور اجتماعی شخص کی بنیاد ہے۔ یادداشت نہ ہو تو ماضی بھی نہیں رہتا، اور ماضی نہ ہو تو بنیاد اور جڑیں کچھ نہیں رہتا۔ گویا خود حال کی حیثیت ایک غیر شخص غبار سے زیادہ نہیں۔ یاد کے معنی ہیں اپنی ذات کے اجزائے ترکیبی کی شیرازہ بندی کرنا، اسے تہذیبی انفرادیت کا وقار بخشنا۔ انتظار حسین کے افسانے اس یقین کو پیش کرتے ہیں کہ یادداشت انفرادی شخصیت کی بنیاد ہے۔ یادداشت ہی کے ذریعے ہماری اجتماعی زندگی اپنے ماضی کو امید میں بدلتی ہے اور زندہ رہنے کا عمل جاری رہتا ہے۔

انتظار حسین کا فن اپنی قوت اُن تمام سرچشموں سے حاصل کرتا ہے جو تہذیبی روایات کا منہج ہیں یعنی یادیں، خواب، انبیا کے قصے، دیومالا، توہمات، ایک پوری قوم کا اجتماعی مزاج، اور اُس کا کردار اور اُس کی شخصیت۔ انتظار حسین کے شعور و احساس کے ذریعے ایک گم شدہ دنیا اچانک پھر سے اپنے خدو خال کے ساتھ نکھر کر سامنے آجاتی ہے اور از سر نو با معنی بن جاتی ہے۔ پہلے دو مجموعوں گلی کوچے اور کنکری کے بیشتر افسانے ایک کم شدہ دنیا کو یادوں کے سہارے ایک بار پھر سے پالینے کی کوشش ہیں۔ ”آم کا پیڑ“، ”بن بکھی رزمیہ“، ”خرید و حلوہ بیسن کا“، ”روپنگ کی سواریاں“ اور ”چوک“ میں قصبات کی فضا ہے۔ انتظار حسین کو بات سے بات پیدا کرنے، کہانی کو مبنے اور فضا خلق کرنے کے فن پر ماہرانہ دسترس حاصل ہے۔ انتظار حسین کے ایک پاکستانی مبصر نے صحیح لکھا ہے کہ پہلے دور کی کہانیوں میں مجمع لگائے والوں، پتنگ بازوں اور کبوتر بازوں کی منڈیاں، پنواڑیوں کی دکانیں، استادوں کے اکھاڑے، یاس انگیز ماتمی لمحوں میں جھاڑ فانوس سے جگمگاتے ہوئے الم ناک امام باڑے، مرثیہ خوانی اور قوالی کی محفلیں اور اسی طرح کے معاشرتی کوائف زندہ ہو کر سامنے آجاتے ہیں اور خاموشی سے ہمارے وجود میں شامل ہو کر یادداشتوں کی گزشتہ جہات کو روشن کر دیتے ہیں۔ معاشرتی فضا آفرینی میں انتظار حسین کو کمال حاصل ہے۔ ان افسانوں میں تہذیبی سانچوں کے ٹوٹنے اور معاشرتوں کے مٹنے کا دبا دبا دکھ تو ہے ہی، تقسیم سے پیدا ہونے والی الجھنوں کا احساس بھی ہے۔ ”شوق منزل مقصود“ میں میرٹھ کے ایک خاندان کی ہجرت

کی کیفیت بیان کی ہے۔ ایک بچہ اپنے باپ اقومیاں کی بانیں سن کر کہتا ہے: "بادا پاکستان میں چل کر قطب صاحب کی لائٹھ دیکھیں گے" اقومیاں کہتے ہیں: بیٹا قطب صاحب کی لائٹھ پاکستان میں نہیں ہے، وہ تو دلی میں ہے۔ بچہ کہتا ہے: "اچھا بادا آج بی بی کا روضہ دیکھیں گے" لیکن اقومیاں پھر ویسا ہی جواب دیتے ہیں: "ابے، آج بی بی کا روضہ آگرہ میں ہے۔" بچہ اب پریشان ہو کر پوچھتا ہے "تو بادا پاکستان میں کیا ہے" اور اقومیاں جواب دیتے ہیں: "بیٹا پاکستان میں قائد اعظم ہیں" یہ کہانی تہذیبی جڑوں کے زمین میں پیوست ہونے کی طرف بہت اچھا اشارہ کرتی ہے ہجرت کے مسائل اولین ناول چاند گہن اور افسانوں کے مجموعوں کنکری اور گلی کوچے میں طرح طرح سے سامنے آتے ہیں۔ چاند گہن کے تین حصے ہیں تقسیم سے پہلے کی غیر یقینی صورت حال، فسادات اور آزادی کے بعد کی فضا۔ اس کا بنیادی موضوع ان مسائل کا بیان ہے جن کا سامنا پاکستان میں بسنے والوں کو کرنا پڑا۔ خاندان کے افراد کی جڑیں جب تک ایک تھیں، ان میں وحدت تھی، پاکستان جانے کے بعد مفادات کے باہمی تصادم نے بھائی کو بھائی کا اور دوست کو دوست کا دشمن بنا دیا۔ اس کی موثر تصویر "محل والے" میں ملتی ہے محل والے جب تک ہندوستان میں تھے، ایک ہی حویلی میں رہتے تھے، اور ان میں باہمی محبت اور یکساں گت تھی، لیکن پاکستان پہنچ کر جب تجارتی دور میں شریک ہو گئے تو ہوس زرنے ان کی خاندانی سالمیت اور شخصیت کو پارہ پارہ کر دیا۔ سانجھ بھی چونڈیس، "بھی مہاجرین کے پچھڑ کر رہ جانے کی دلگداز داستان ہے اس دور کی تمام موثر کہانیوں میں ہجرت کے تجربے نے کسی نہ کسی طرح ضرور راہ پائی ہے۔

زمینی، تہذیبی اور معاشرتی رشتوں کے معدوم ہو جانے کا یہ یاس انگیز احساس شروع کے دونوں مجموعوں یعنی گلی کوچے اور کنکری کے افسانوں پر چھایا ہوا ہے۔ ان مجموعوں کے بعد انتظار حسین کے فن میں تبدیلی آنا شروع ہوتی ہے۔ اب نظر خارج سے باطن کی طرف اور وقت کے ذہن و روح کو جکڑ لینے والے تصور کی طرف راجع ہوتی ہے۔ پہلے فرد پر معاشرے کو یا کردار پر ماحول کو ترجیح حاصل تھی۔ اب پورا وجود اور اس کے مسائل مرکز نگاہ بنتے ہیں، اب محض خارجی مشاہدہ ہی کافی نہیں باطن کی آنکھ بھی کھلتی ہے۔ بعد کی کہانیوں میں زیادہ توجہ ذات کے باطنی منظر نامے، وجود کی نوعیت و ماہیت، اخلاقی و روحانی زوال، اور داخلی رشتوں کے بھیدوں اور رازوں پر مرکوز ہونے لگتی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ مشاہدے کی منزل سے نکل کر انتظار حسین کا فن اب مراقبے کی طرف راجع ہے۔ یہ تصوف کی منزل ہے جس کی کوئی پرچھائیں اس سے پہلے اردو افسانے پر نہیں پڑی تھی۔

آخری آدمی سے انتظار حسین کا تمثیلی دور شروع ہوتا ہے۔ اب انتظار حسین علامتوں، تمثیلوں، حکایتوں اور اساطیری حوالوں سے اپنے کرداروں کی تعمیر و تشکیل میں مدد لینے لگتے ہیں، اور اب جتنی اہمیت فضا سازی کی ہے، اتنی ہی اہمیت کردار نگاری کی بھی ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر انتظار حسین کے فن میں کشف کا احساس ہونے لگتا ہے، جیسے حقیقت اپنے آپ کو از خود ظاہر کر رہی ہو، یا وجود کے اسرار ایک کے بعد ایک بے نقاب ہو رہے ہوں۔ اس نوع کی مادی اور مٹھو فناء فضا انتظار حسین کے فن کی ایک نئی جہت کی نشان دہی کرتی ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے وہ اب سریلی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔

(۲)

انتظار حسین کے فن میں اس بنیادی تبدیلی کے آثار چھٹی دہائی کے لگ بھگ پیدا ہوئے۔ وہ افسانہ نگار جو اب تک فوری ماضی کی پرچھائیاں، بھولی بسری یادوں، یا تقسیم سے پیدا ہونے والے معاشرتی المیے کے بارے میں سیدھی سادی کہانیاں لکھ رہا تھا، اب وجودی مسائل پر سوچنے پر مجبور ہوا۔ سیدھی سادی بیانیہ کہانی اب تمثیلی کہانی اور اس کی معنیاتی تہ داری کو راہ دینے لگی۔ یوں بھی معاشرتی المیے کا احساس اخلاقی اور روحانی زوال کے احساس تک لے آیا تھا۔ اب یہ احساس پورے نئی نوع انسان کے اخلاقی و روحانی زوال میں ڈھل گیا اور اس کی ہدیں وجودی مسائل سے مل گئیں جن سے جدید عہد کا انسان کسی بھی ملک اور کسی بھی معاشرے میں دوچار ہے۔ اخلاقی اقدار کی شکست اور اجتماعی اطمینان کے فقدان کا نتیجہ ایسا نفسی انتشار ہے کہ انسان بحیثیت انسان اپنی جون کو بھی برقرار نہیں رکھ پا رہا۔ انتظار حسین کے مجموعے "آخری آدمی" کی جو ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا، زیادہ تر کہانیاں اسی احساس کی ترجمان ہیں "آخری آدمی" "زدکنا" "پرچھائیں" "ہڈیوں کا ڈھانچ" اور "ٹانگیں" کی موضوعی فضا اگرچہ الگ الگ ہے، لیکن درکارشتہ ایک ہی ہے۔ "آخری آدمی" میں عہد نامہ عتیق کی فضا ہے، "زدکنا" میں عہد وسطیٰ کے صوفیا اور ان کے ملفوظات کی اور "ہڈیوں کا ڈھانچ"، "ٹانگیں" اور "پرچھائیں" میں انسان کے اخلاقی زوال اور باطنی کھوکھلے پن کی داستان عصر کی سطح پر کھینچی ہے۔ "آخری آدمی" کے بارے میں یہ سوچنا کہ اس کا موضوع لاپنج اور مکر ہے، اس کہانی کو محدود کرنا ہے۔ "آخری آدمی" اور "زدکنا" دونوں کہانیاں اس اعتبار سے اردو افسانے کی ایک بالکل

انوکھی اور نئی جہت سے روشناس کراتی ہیں کہ ان میں انسان کی روحانی اور اخلاقی کشمکش اور اس پر جبلی قوتوں کے دباؤ کو کچھ ایسے اچھوتے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے کہ بیانیہ کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے اور انکشاف حقیقت کی پرتیں بھی کھلتی ہیں۔ "آخری آدمی" ان انسانوں کے بندر بن جانے کی کہانی ہے جو ثبوت کے دن پھلیاں پکڑتے تھے اور اپنے حرص و ہوس کے جذبے کی تسکین کرتے تھے۔ لالچ، مکر، خوف اور غصے کے منفی جذبات کے باعث وہ اعلیٰ انسانی سطح سے حیوانی سطح پر آتر آئے۔ آخری آدمی الیاسف ہے جو ان میں سب سے عقلمند ہے، اور آخر تک آدمی بنے رہنے کی کوشش کرتا ہے منفی جذبات سے خود کو بچانے کی شدید جدوجہد کرتا ہے۔ انسان اور اس کی جبلی قوتوں کی یہ باہمی کشمکش کہانی میں وہ تناؤ پیدا کرتی ہے جو قصے کی جان ہے۔ انتظار حسین اپنے تمثیلی پیرائے میں بتاتے ہیں کہ انسان لاکھ لالچ، مکر، خوف، غصہ، جنس سے بچنے کی کوشش کرے، اپنی سرشت سے نہیں بچ سکتا یہ جبلی دباؤ انسانی سرشت میں گندھے ہوئے ہیں۔ اس کہانی سے بحث کرنے والوں نے جس پہلو کو نظر انداز کیا ہے وہ الیاسف اور بنت الاخضر کا عالم ہے۔

"اور اسے بنت الاخضر کی یاد آئی کہ فرعون کے رتھ کی دو دھیا گھوڑیوں میں سے ایک گھوڑی کی مانند تھی، اور اس کے بڑے گھر کے درمرد کے اور لڑیاں صنوبر کی تھیں۔ اس یاد کے ساتھ الیاسف کو جیتے دن یاد آئے کہ وہ مرد کے دروں اور صنوبر کی کڑیوں والے مکان میں عقب سے گیا تھا اور چھپر کھٹ پر اُسے ٹولا جس کے لیے اُس کا جی چاہتا تھا۔ اور اُس نے دیکھا کہ لمبے بال اس کے رات کی بوندوں سے بھینگے ہیں اور چھاتیاں ہرن کے بچوں کے موافق تڑپتی ہیں اور پیٹ اُس کا گندم کی ڈھیری کی مانند ہے کہ پاس اُس کے صندوق کا گول پیالا ہے۔ اور الیاسف نے بنت الاخضر کو یاد کیا اور ہرن کے بچوں اور گندم کی ڈھیری اور صندوق کے گول پیالے کے تصور میں مرد کے دروں اور صنوبر کی کڑیوں والے گھر تک گیا۔ اس نے خالی مکان کو دیکھا اور چھپر کھٹ پر اُسے ٹولا جس کے لیے اُس کا جی چاہتا تھا اور پکارا کہ اے بنت الاخضر تو کہاں ہے؟ اے وہ کہ جس کے لیے میرا جی چاہتا ہے، دیکھ موسم کا بھاری مہینہ گزر گیا اور پھولوں کی کیاریاں ہری بھری ہو گئیں اور قمریاں ادنیٰ شاخوں پر پھڑپھڑاتی ہیں۔ تو کہاں ہے اے خضر کی بیٹی۔ اے ادنیٰ چھت پر بچھے ہوئے چھپر کھٹ پر آرام کرنے والی تجھے دشت میں دھڑکتی ہوئی ہرنیوں اور چٹانوں کی دراڑوں

میں چھپے ہوئے کبوتروں کی قسم تو نیچے اتر آ اور مجھ سے آن مل کہ تیرے لیے میرا جی چاہتا ہے۔ الیاسف بار بار پکارتا تا آنکہ اس کا جی بھرا یا اور وہ بنت الاخضر کو یاد کر کے رویا۔

الیاسف، بنت الاخضر کو یاد کر کے روتا ہے مگر اچانک الیعذر کی جو رد کی یاد آتی ہے، جس کے خوبصورت نقش بگڑتے چلے گئے تھے اور اس کی جون بدل گئی تھی۔ الیاسف اپنے تئیں کہتا ہے "اے الیاسف تو ان سے محبت مت کر مبادا تو ان میں سے ہو جائے" چنانچہ الیاسف نے محبت سے کنارہ کیا اور ہم جنسوں کو نا جنس جان کر ان سے بے تعلق ہو گیا۔ کہانی جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے۔ انتظار حسین دکھاتے ہیں کہ "ہرن کے بچوں" "گندم کی ڈھیری" اور "صندل کے گول پیالے" کا تصور بار بار الیاسف کے دامن دل کو کھینچتا ہے لیکن اپنے ہم جنسوں کو نا جنس جان کر ان سے بے تعلق ہو جانا شاید انسان کے لیے ممکن نہیں۔ گویا اس کہانی میں مسئلہ صرف لاپح، مکر، خوف یا غصے کا نہیں بلکہ ان تمام بنیادی اشتہاؤں کا ہے جن کے ایک سرے پر بھوک ہے، اور دوسرے پر جنس، اور باقی تمام جلتی اثرات ان دو انتہاؤں کے بیچ میں بہنے والی ندی کی سطح پر بلبلوں کی طرح اُبھرتے اور مٹتے رہتے ہیں۔ الیاسف ایک ایک کر کے ان تمام جذبات و احساسات سے کنارہ کشی کرتا ہے حتیٰ کہ وہ اُس شخص کا تصور کر کے، جو ہنستے ہنستے بندر بن گیا تھا، ہنسی سے بھی کنارہ کرتا ہے۔ اس سب کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لفظ بھی الیاسف اور اس کے ہم جنسوں کے درمیان رشتہ نہیں رہتے۔ لفظ خالی برتن کی مثال رہ گئے، اور لفظ مر گئے۔ الیاسف اپنی ذات کے اندر پناہ لیتا ہے لیکن سب سے بے تعلق ہو کر ذات کے جزیرے میں بھی عافیت کہاں۔ وہ فکر مند ہو کر سوچتا ہے کہ وہ اندر سے بدل رہا ہے، اور اسے گمان ہونے لگتا ہے کہ اس کے اعضا خشک، اس کی جلد بد رنگ اور اس کی ٹانگیں اور بازو مختصر اور سر چھوٹا ہوتا جا رہا ہے۔ چنانچہ وہ درد کے ساتھ کہتا ہے کہ "اے میرے مہرے میرے باہر بھی دوزخ ہے، میرے اندر بھی دوزخ ہے" مارے تنہائی کے وہ سوچتا ہے "بے شک آدم اپنے تئیں ادھورا ہے" اس کی روح اندوہ سے بھر جاتی ہے اور بالآخر وہ پکارتا ہے کہ "اے بنت الاخضر تو کہاں ہے کہ میں تجھ بن ادھورا ہوں" کہانی کے آخر میں جہاں الیاسف کے سمندر سے فاصلے پر گرد ہا کھودنے اور نالی کے ذریعے اُسے سمندر سے ملانے، اور ثبوت کے دن سطح آب پر آنے والی مچھلیوں کو چالاکی سے گڑھے میں گرا کر پکڑنے کا ذکر ہے، وہاں "ہرن کے بچوں" "گندم کی ڈھیری" اور "صندل کے گول پیالے" کی یاد کے ستارے کا ذکر بھی ہے۔ وہ دُہائی دیتا ہے

سرپٹ دوڑتی ہوئی دودھیا گھوڑیوں کی اور بلند یوں میں پرواز کرنے والی کبوتریوں اور رات کے اندھیرے کی جب وہ بھیگ جائے، کہ بنت الاخضر اس سے آئے لیکن بنت الاخضر کیسے آئی، وہ تو پہلے ہی حیوانی سطح پر اتر چکی تھی۔ چنانچہ ایسا ف ہی بدلتا چلا جاتا ہے۔ اس کی ہتھیلیاں چپٹی اور ریڑھ کی ہڈی ددہری ہونے لگتی ہے۔ بالآخر وہ جھک کر ہتھیلیاں زمین پر ٹکا دیتا ہے اور بنت الاخضر کو سونگھتا ہوا چاروں ہاتھ پیروں کے بل تیر کی طرح جنگل کو چلا جاتا ہے، یعنی ایسا ف بھی بندر کی حیوانی سطح پر پہنچ جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ کہانی میں مرکزیت صرف مکرو دلائل کی وجہ سے نہیں بلکہ آخری آدمی کے بنت الاخضر سے رشتے کی وجہ سے بھی پیدا ہوتی ہے، اور یہ سب مل کر انسانی سرشت میں جستی قوتوں کے منفی دباؤ کا اظہار بن جاتے ہیں جس سے انسان کو ہمیشہ نبرد آزما ہونا پڑتا ہے، اور یہ وہ کشمکش ہے جو انسانی وجود میں مضمر ہے۔

”زرد کتا“ انتظار حسین کی شاہکار کہانی ہے جس طرح ”آخری آدمی“ کی فضا انجیل کی ہے، اور اس میں پرانے عہد نامے کی زبان سے استفادہ کیا گیا ہے، اسی طرح ”زرد کتا“ میں بزرگان دین کے ملفوظات اور داستانوں کی زبان کا نیا تخلیقی استعمال ملتا ہے۔ ”زرد کتا“ میں بنت الاخضر، زن رقاہ ہے جو ابوسلم بغدادی کے دسترخوان پر کنیزوں کے جلو میں جلوہ افروز ہوتی ہے اور جس کے پیروں کی تھپ تھپ اور گھنگر ددوں کی جھنکار سے ابوقاسم خضریٰ کانوں میں انگلیاں دے لیتے ہیں۔ اس کی آنکھیں مے کی پیالیاں، کچیں سخت اور رانیں بھری ہوئیں، پیت صندل کی تختی، ناف گول پیالہ ایسی اور لباس باریک، کہ صندل کی تختی اور گول پیالہ اور کوٹھے سینے سا قیں سب نمایاں تھیں۔ اسے ایک نظر دیکھتے ہی ابوقاسم خضریٰ کو یہ لگتا ہے کہ اس نے بہتے مزعفر کا، جس کی کشش سے وہ بچنے کی کوشش کر رہا تھا، ایک اور نوالہ لے لیا ہے۔ اگرچہ کہانی کے شروع میں یہ اشارہ موجود ہے کہ لومڑی کے بچے جیسی چیز جو مزہ سے نکل آئی اور جسے پاؤں کے نیچے ڈال کر جتنا زہر ڈالنا آتا ہے بڑی ہوتی ہے، یہ لومڑی کا بچہ انسان کا نفس ہے، تاہم یہاں نفس سے مراد محض نفس نہیں بلکہ جبلتوں کا وہ سارا نظام ہے جو انسان کو مسلسل ایک کشمکش سے دوچار رکھتا ہے، اور جب کسی فرد یا معاشرے میں نفس کا عمل دخل حد اعتدال سے تجاوز کر جاتا ہے، تو فرد یا معاشرہ شدید روحانی اور اخلاقی بحران سے دوچار ہوتا ہے۔ ”آخری آدمی“ اور ”زرد کتا“ میں فرق صرف زمانی فضا ہی کا نہیں بلکہ تکنیک کا بھی ہے۔ انتظار حسین کی تکنیک میں مکالمے کو جو اہمیت حاصل ہے، اس کی پہلی موثر مثال ”زرد کتا“ میں سامنے آتی ہے۔ اس کہانی کی تکنیک میں مکالموں، اور حکایتوں کو بڑے سلیقے سے ایک دوسرے کے ساتھ

سمو یا گیا ہے۔ کہانی کی پوری فضا عہدِ وسطیٰ کے ملفوظات کی ہے مرید شیخ سے سوال کرتا ہے اور حضرت شیخ کے ارشادات حکایتوں اور ملفوظات پر مبنی ہیں، ادویوں تمثیلی پیرائے میں کہانی ظاہر کرتی ہے کہ بدی ایک دبا کی طرح پھلتی ہے اور فرد اپنی تمام تر کوششوں کے باوجود اس بدی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اگرچہ وہ اس سے بچنے کی کوشش کرتا ہے مگر کامیاب نہیں ہوتا شیخ عثمان کو تڑپا پرندوں کی طرح اڑا کرتے تھے اور اٹلی کے پیڑ پر بسیرا تھا۔ فرمایا کرتے تھے کہ "ایک چھت کے نیچے دم گھٹا جاتا ہے دوسری چھت برداشت کرنے کے لیے کہاں سے تاب لائیں؟" عالمِ سفلی سے بلند ہو گئے تھے، ذکر کرتے کرتے اڑتے، کبھی اتنا اونچا اڑتے کہ فضا میں کھو جاتے۔ سید رضی، ابوسعلم بغدادی، شیخ حمزہ، ابو جعفر شیرازی، حبیب بن یحییٰ ترمذی، اور ابوقاسم خضریٰ یعنی راوی، شیخ کے مریدان با صفا تھے اور فقر و قلندری ان سب کا مسلک تھا۔ یہ چھتوں شیخ کی تعلیم سے اس قدر متاثر تھے کہ چھت کے نیچے رہنا شرمک جانتے تھے اور صرف ایک چھت کے نیچے رہتے تھے کہ وحدۃ لا شریک نے پائی ہے۔ سب علائقِ دنیوی سے منہ موڑ کر ذکر و فکر میں لگے رہتے تھے۔ ایک روز استفسار کیا:

"یا شیخ قوت پر داز آپ کو کیسے حاصل ہوئی؟" فرمایا:

"عثمان نے طمع دنیا سے منہ موڑ لیا اور پستی سے اوپر اٹھ گیا؟" عرض کیا:

"یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟"

"فرمایا: طمع دنیا تیرا نفس ہے۔" عرض کیا: "نفس کیا ہے؟" اس پر آپ نے

یہ قصہ سنایا۔

شیخ ابوالعباس عشقانی ایک روز گھر میں داخل ہوئے تو دیکھا ایک زرد کتان کے کلمہ میں سورہ بقرہ تھا۔ انھوں نے خیال کیا کہ شاید محلہ کا کوئی کتا اندر گھس آیا۔ اسے نکالنے کا ارادہ کیا مگر وہ ان کے دامن میں کھس کر غائب ہو گیا:

"میں یہ سن کر عرض پر داز ہوا

یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟" فرمایا:

زرد کتا تیرا نفس ہے۔ میں نے پوچھا: یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا:

نفس طمع دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟ فرمایا:

طمع دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا: یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا:

پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟

فرمایا،

دانشمندوں کی بہتات۔“

اس کے بعد بصورت تمثیل ایک بادشاہ اور وزیر کی حکایت ہے جو اس پر منتج ہوتی ہے کہ گدھوں اور دانشمندوں کی ایک مثال ہے کہ جہاں سب گدھے ہو جائیں وہاں کوئی گدھا نہیں ہوتا اور جہاں سب دانشمند بن جائیں وہاں کوئی دانشمند نہیں رہتا۔ اسی طرح عقل و دانش کے یہ رموز و نکات بصورت مکالمہ و حکایات جاری رہتے ہیں حتیٰ کہ شیخ کا وصال ہو جاتا ہے۔ اس کا راوی پر ایسا عجب اثر ہوتا ہے کہ یاس زدہ وہ دنیا سے منہ موڑ حجرے میں بند ہو جاتا ہے۔ ایک مدت تک حجرہ نشین رہنے کے بعد باہر نکلتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ دنیا ہی بدل گئی۔ حیران ہوتا ہے کہ یارب یہ عالم بیداری ہے یا خواب۔ ایک خوشبو کوچے میں ایک قہر کھڑا دیکھتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے سید رضی کا دولت کدہ ہے۔ قاضی شہر کی محل سرائے کے سامنے پہنچتا ہے تو پتہ چلتا ہے ابو مسلم بغدادی کا مسکن یہی ہے۔ شیخ حمزہ کا پتہ پوچھتے پوچھتے خود کو پھر ایک حویلی کے در و در کھڑا پاتا ہے۔ اسی طرح ابو جعفر شیرازی جو ہری بنا گاؤں تکہ لگائے ریشی لباس میں غرق نظر آتا ہے۔ گویا شیخ کے انتقال کے بعد سب مریدان با صفا ایک ایک کر کے حرص و آرزو کا شکار ہو گئے، اور طمع دنیا اور بدی نے وبا کی طرح سب کو آلیا۔ البتہ حبیب بن یحییٰ ترمذی سخت جان تھا۔ وہ کچھ دن کلیم پوش اور بویا نشین رہا، اور دوسروں کو راہ پر لانے کی کوشش کرتا رہا۔ ابو مسلم بغدادی کے دسترخوان پر انواع و اقسام کے کھالے دیکھنے کے باوجود وہ ٹھنڈا پانی پینے پر قناعت کرتا تھا اور کہتا تھا کہ ”اے ابو مسلم بغدادی دنیا دن اور ہم اس میں روزہ دار ہیں“ یہ کہہ کر وہ روتا تھا، لیکن رفتہ رفتہ اس نے بھی نوالہ کے آگے سپرد آلی اور پیٹ بھر کر کھانا تناول کیا۔ یہی وہ مقام ہے جہاں زن رقا صہ اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ کانوں میں انگلیاں ڈالنے کے باوجود گھنگر ووں کی جھنکار حجرے تک تعاقب کرتی ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ دفعتاً بجلبی شے ٹپ کر حلق سے نکلی اور غائب ہو گئی۔ یحییٰ بن ترمذی نے دیکھا کہ اس کے بورے پر بھی ایک بڑا ساز و دکتا مورہا ہے۔ یہی کتاب سید رضی کے قہر کے پھاٹک پر دکھائی دیا تھا۔ اور یہی شیخ حمزہ کی حویلی کے سامنے اور ابو جعفر شیرازی کی مسند پر موجود خواب تھا۔ چھٹا مرید ابو قاسم خضریٰ یعنی راوی بھی بالآخر خود کو بار بار ابو مسلم بغدادی کے دسترخوان پر پاتا ہے، اور اپنے آنے کی تاویل یوں کرتا ہے کہ وہ مسلم بغدادی کو مسلک شیخ کی دعوت دینے کے لیے آیا ہے لیکن رفتہ رفتہ مزعفر کے ایک نوالے اور گھنگر ووں کے جھنکار کی شیریں کیفیت سے اس کے پور ووں

میں کن من ہونے لگتی ہے اور اس کے ہاتھ اس کے اختیار سے باہر ہونے لگتے ہیں۔ چنانچہ اس کا بولیا بھی زرد کتے کی زد میں آجاتا ہے۔ جتنا اُسے مارتا ہے، وہ بھاگنے کے بجائے دامن میں آکر گم ہو جاتا ہے۔ بار بار بارگاہ رب العزت میں فریاد کرتا ہے کہ اے پالنے والے سب نے منافقت کی راہ اختیار کی، آدمی گھٹ گیا اور زرد کتا بڑا ہو گیا۔ تب سے اب تک ابوقاسم کی اور زرد کتے کی لڑائی چلی آتی ہے، اور مہکتے ہوئے مرغفر کا خیال، اور صندوق کی تختی اور گول پیالے والی کا تصور انسان کو ستانے لگتا ہے۔ انسان روزہ دار ہے، اور روزہ دن بدن لمبا ہوتا جاتا ہے۔ انسان لاغر ہو گیا ہے مگر زرد کتا موٹا ہوتا جاتا ہے۔ زرد کتا بڑا اور آدمی حقیر ہو گیا ہے۔ زرد کتے اور انسان کی یہ کشمکش زندگی کے سفر میں برابر جاری ہے۔ وہ لاکھ پت جھہر کا برہنہ درخت بن جائے تو ہکا ہوتے ہی اسے اپنے پورے بدن میں میٹھا میٹھا رس گھلتا ہوا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ صندوق کی تختی سے چھو گئے ہوں یہ دہشت بھرا منظر سامنے ہے کہ ”زرد کتا دم اٹھائے اس طور کھڑا ہے کہ اس کی پچھلی مانگیں شہر میں ہیں اور اگلی مانگیں“ فرد کے ذہن میں ہیں اور اس کے ”گیلے گرم نتھنے دائیں ہاتھ کی انگلیوں کو چھو رہے ہیں“ اور انسان بے بس و مجبور گڑ گڑا کر دعا کرتا ہے! ”بار الہا آرام دے، آرام دے، آرام دے“ مرکزی کردار اپنے نفس کے ساتھ کشمکش جاری رکھتا ہے اور بالآخر خدا سے پناہ مانگتا ہے۔ زرد کتا انسانی نفس کی خارجی صورت ہے جو ذات ہی سے باہر آتا ہے۔ یہ پوری روحانی زندگی کے بے پلج ہے۔ اسے بھگانے اور نکالنے کی کوشش کیجیے تو دامن میں چھپ کر غائب ہو جاتا ہے۔ اس طرح ”زرد کتا“ انسان کے اُس روحانی انحطاط کی سرگزشت ہے جو ہوس پرستی اور جمع دنیا سے پیدا ہوتا ہے۔

اس مجموعے کی دوسری کہانیوں ”ہڈیوں کا ڈھانچ“ اور ”مانگیں“ میں بھی نفس کی اسی کشمکش اور انسان کے اخلاقی و روحانی زوال کی پرچھائیاں ہیں ہڈیوں کا ڈھانچ میں ارتکا زپیٹ کی بھوک اور اشتہا پر ہے جبکہ ”مانگیں“ جنسی لذت کی پوشیدہ خواہش اور اس کے دباؤ کے بارے میں ہے۔ ”ہڈیوں کا ڈھانچ“ میں قحط میں مرجانے والا ایک شخص جو ہڈیوں کا ڈھانچ ہے، جی اٹھتا ہے، اور کھانے پر اس طرح لوٹتا ہے جیسے صدیوں سے بھوکا تھا۔ ہر روز اسے پہلے دن سے بھی زیادہ بھوک لگتی ہے۔ ہوتے ہوتے گھر میں کھانا کم پڑنے لگتا ہے، اور لوگ دسترخوانوں سے بھوکے اٹھنے لگتے ہیں۔ حتیٰ کہ اس شہر میں ایک عامل کا گزر ہوتا ہے، وہ اس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نعرہ تکبیر بلند کرتا ہے اور یہ ہڈیوں کا ڈھانچ جس میں بدروح نے آکر بسیرا کر لیا تھا، اور

جو مرکز جی اٹھا تھا، مرجاتا ہے۔ اس حکایت کے روایت کرنے کے بعد افسانہ نگار ہڈیوں کے ڈھانچ کی تطبیق لمبے تڑنگے، کالے بھنگ، سانسیے سے کرتا ہے، جس کا تصور بچپن سے ذہن میں جڑ پکڑ گیا تھا۔ سانسیے چھپکی، سانپ تک کھا جاتے ہیں۔ آخر آدمی کا پیٹ ہے کیا بلا؟ انتظار حسین بنیادی نکتے کی وضاحت کے لیے ایک کے بعد ایک حکایتوں کو واقعات کو اور خوابوں کو بیانہ کی لڑی میں پروتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر وہ آزاد ملازمہ خیال سے خوب خوب کام لیتے ہیں۔ کئی بار ایسی کہانیوں کو وہ حیرت و استعجاب سے شروع کرتے ہیں، گویا کوئی واقعہ بیچ سے رونما ہو رہا ہو، یا باطن سے کوئی حقیقت پھوٹ رہی ہو۔ پھر ان کا ذہن لاشعور کی نیم تاریک گلیوں میں کیسے کیسے موڑ کاٹتا ہوا کبھی تہ خانوں میں، کبھی پاتال میں اور کبھی آسمانوں کی پہنائیوں میں گم سا ہو جاتا ہے۔ کب کب کے قصے روایتیں، واقعے، اور دوسرے قطار اندر قطار چلے آتے ہیں اور تحیر و استعجاب کی سرسراہٹوں کے ساتھ کہانی کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ دھیان کا سلسلہ کہاں کہاں پہنچتا ہے، اور ان مٹ یادوں کو مجتمع کر کے پراسرار سریلی رشتے میں پرو دیتا ہے۔ بالآخر ہوٹل میں بیٹھے بیٹھے اسے یوں لگتا ہے کہ رفتہ رفتہ چہرے لمبے ہوتے جا رہے ہیں اور جڑے پھیل رہے ہیں۔ سامنے ملگجی سفید داڑھی والا شخص قحط زدوں کی طرح کھانے پر گوتا پڑا ہے۔ وہ خود بھی بے دھیانی میں کھانا شروع کرتا ہے اور کھاتا ہی چلا جاتا ہے۔ اس کے دل میں موسم پیدا ہوتا ہے کہ وہ بے تحاشا کھانے والا شخص اور ہڈیوں کا ڈھانچ کوئی اور تھا یا وہ خود ہی ہے۔ بدروح آدمی کے اندر سما کر کہاں ٹھکانا کرتی ہے، پیٹ میں یا دماغ میں؟ دماغ خود ہی تو بدروح نہیں کہ آدمی کے اندر سما گیا ہے؟ انتظار حسین اکثر یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا میں، میں ہی ہوں، یا وہ دوسرا جس کا ذکر ہو رہا تھا، وہ دوسرا کوئی دوسرا نہیں ہے، وہ خود ہی ہے۔ چنانچہ کہانی کا مرکزی کردار محسوس کرتا ہے کہ ہڈیوں کا ڈھانچ وہ خود ہی ہے، اور مانگیں لمبی لمبی ہو گئی ہیں اور بے تحاشا بھوک لگ آتی ہے۔

”مانگیں“ کی فضا سفر کی ہے۔ ”زرد کتا“ کی طرح اس میں کہانی مکالمے کے ذریعے جینی گئی ہے۔ مکالمہ تانگہ چلانے والے یا سین، تانگے کی کچھ مواریوں اور سید صاحب کے درمیان رد و نما ہوتا ہے۔ کہانی کا کلیدی جملہ جو چھوٹتے ہی سامنے آتا ہے، یہ ہے: ”آدمی سالے کا کوئی اعتبار ہے!“ شام کی پراسرار فضا میں گفتگو کے دوران یا سین ایک کے بعد ایک اپنے تجربات اور عقائد بیان کرتا ہے، داتا دربار، علی بن عثمان جلانی، کشف المحجوب اور وہ فقیر جس نے

کہا اے فلا نے اب مرجانا چاہیے اور مر گیا۔ یاسین اچھرے کی زبانی سواری کو سخت بے اعتنائی سے جواب دیتا ہے اور اسے نہیں بٹھاتا۔ وہ پھیل پائیوں کا ذکر کرتا ہے ”سید صاحب عورت اتنی خوبصورت کہ میرا دل یوں یوں کرے، پر میری نظر ایک ساتھ اس کے پیروں پر جا پڑی، میرا جی سن سے نکل گیا“ یاسین نے عورت کا بال توڑا اور اسے قابو میں کر لیا۔ لیکن ایک رات گھنے پیر کے نیچے دھم سے ایک مشنڈا نیچے کودا، اور رات بھر لڑائی ہوتی رہی۔ یاسین حریان کہ مشنڈا لمبا ہو رہا ہے۔ لمبا ہوتے ہوتے اس کا سر درخت کی سب سے اوپر والی پھنگ سے جا لگا اور یاسین اس کی ٹانگوں سے پٹارہ گیا۔ ٹانگیں اس کی بکرے جیسی تھیں سفر کے دوران یاسین کئی سواریوں کو انکار کرتا ہے، ایک دد کو بٹھاتا ہے پھر کہتا ہے سید صاحب زمانہ بہت برا آگیا ہیں میکلوڈ روڈ پر کھڑا تھا۔ ایک جنٹلمین سوئٹ بونٹ ڈانٹے آیا۔ میں نے کہا لے بھی یاسین سواری مل گئی مگر جی وہ چپکے سے بولا، مال ملے گا۔ میں بہت کھسیانا ہوا۔ یاسین بی اماں کی تنبیہ کا ذکر کرتا ہے کہ چودھویں صدی میں گائے گوبر کھائے گی اور بیٹی برمانگے گی، پر جی اب تو اس سے بھی زیادہ ہو گئی،

”پرسوں رات میں بیڈن کے اڈے پہ کھڑا تھا۔ کیا دیکھوں ہوں کہ حرامی بوندی

کے ٹانگہ میں ایک لونڈیا بیٹھی ہے۔ بوندی سالا بہت حرامی ہے میں جی اس

لونڈیا کو جانے تھا۔ میں اسے کئی مرتبے کالج پہنچا کے آیا تھا، پر وہ ٹانگہ میں بیٹھی تھی،

سید صاحب میں مر گیا... اور اس فقیر نے مصلے پہ لیٹ، آنکھیں بند کر اعلان کیا کہ

میں مر گیا، اور وہ مر گیا“

بڑا زمانہ آگیا ہے کسی کا کوئی اعتبار نہیں نہ مرد کا نہ عورت کا۔ جس عورت کو دیکھو پھیل پائی اور یہ سالا مرد سب سالوں کی ٹانگیں بکروں کی ہو گئیں سفر کے خاتمے پر سید صاحب یاسین سے پوچھتے ہیں کہ میکلوڈ والی سواری نے جو سوال کیا تھا اور جس پر یاسین نے اس کو اتار دیا تھا، اگر وہی سوال سید صاحب کریں تو۔ یاسین دم لے کر کہتا ہے ”نہیں سید صاحب آپ ایسا نہیں کہیں گے... نہیں سید صاحب آپ مت کہیے ایسا“ سید صاحب کے کانوں میں یہ جملہ بہت دیر تک گونجتا رہتا ہے ”نہیں سید صاحب آپ نہیں کہیں گے“ اور پھر یاسین کا یہ کہنا کہ آدمی سالا بہت کئی چیز ہے کچھ پتا نہیں چلتا کون کیا ہے۔ آپ کو کیا پتہ کہ میں کون ہوں، اور جی مجھے کیا پتہ آپ کون ہیں“ اس کہانی میں بھی انتظار حسین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ وجود کیا ہے، اور کیا نہیں ہے؟

سوال یہ ہے کہ میں ہوں یا میں نہیں ہوں؟ سوال یہ ہے کہ میں ہوں تو کیوں ہوں، اور نہیں ہوں تو کیسے نہیں ہوں اور سوال یہ ہے کہ کیا یہ ممکن ہے کہ آدمی ہوا اور پھر نہ ہو؟ کہانی کا مرکزی موضوع انسان کی اخلاقی گراؤٹ ہے۔ انتظار حسین کہتے ہیں:

”آدمی جب گرتا ہے تو اسے مطلق اطلاع نہیں ہوتی کہ وہ گر گیا ہے۔ اور سب لوگوں کے کہنے سننے پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ گر گیا ہے لیکن اسے معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیوں کر گرا تھا۔ وہ لاکھ اپنی گری ہوئی حالت کو دھیان میں لانے کی کوشش کرتا ہے لیکن اس کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔ بس یوں لگتا ہے جیسے وہ ان لمحوں میں تھا ہی نہیں جیسے وہ تھا اور پھر نہیں رہا تھا اور اب پھر ہے۔“

انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے سارے وجود کو یعنی شعور و لاشعور، حافظے و عقیدے اور تجربے و مشاہدے کو تخلیقی نقطے پر مرکوز کر سکتے ہیں۔ وہ اپنی پوری فکر کے ساتھ وجود کو محسوس کرتے ہیں۔ وہ ان یادوں اور خوابوں کو واپس لانے کی سعی کرتے ہیں جو ماضی میں انسان کی مسرتوں اور اس کی خوشیوں میں بسے ہوئے تھے، اور عہدِ حاضر کی یلغار میں یکایک غائب ہو گئے۔ وہ ان یادوں کو کھیل کے میدانوں سے بھاگے ہوئے بچوں کی طرح پکڑ پکڑ کر لاتے ہیں اور سب جمع ہو کر دھما چو کر ہی مچاتے ہیں۔ انتظار حسین کہتے ہیں کہ انسان چونکہ یادیں رکھتا ہے، اس لیے ہے۔ انتظار حسین کا یہ حوصلہ معمولی نہیں کہ وہ اجنبی جزیروں میں قدم رکھتے ہیں، اور آدم زاد کو ڈھونڈتے ہیں۔ انسان خود کو بندروں، بکروں اور کتوں کے درمیان پا کر آفسوہاتا ہے۔ جانور اسے خموشی کی زبان گویا میں تنبیہ کرتے ہیں کہ اے بد بخت تو جس جزیرے میں ہے وہاں ایک ساحرہ حکومت کرتی ہے۔ جو اس کی محلِ سرا میں جاتا ہے، جانور بن جاتا ہے۔ یہ جزیرہ عاقبت سمرائے دنیا ہے اور ساحرہ عہدِ حاضر کی ترقیاں اور یہ سب پہلے آدمی تھے پھر بندر، کتے اور بکرے بنتے چلے گئے۔ اس ساحرہ کے محلِ سرا میں انسان کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ بندروں، کتوں اور بکروں کے درمیان چلتے ہوئے وہ اذیت سے سوچتا ہے کہ کب تک اپنے تن میں برقرار رکھ سکے گا۔ کبھی وہ دیکھتا ہے کہ مکھی بن گیا ہے صبح جاگتا ہے تو سخت حیران ہوتا ہے کہ کیا وہ بچ مکھی بن گیا ہے، اور عمر بھر یہ طے نہیں کر سکتا کہ آیا وہ آدمی ہے یا مکھی بکھر بچ کر وہ کمرہ کھولتا تو پیڑے بدلتے ہوئے اچانک اس کی نظر اپنی برہنہ ٹانگوں پر پڑتی ہے کچھ شک کے ساتھ وہ اپنی برہنہ ٹانگوں کو دیکھتا ہے اور شک ہی شک میں یہ طے نہیں کر سکتا کہ یہ برہنہ ٹانگیں اس کی اپنی ٹانگیں ہیں یا بکرے کی

مانگیں ہیں۔

اس دور کی کہانیوں میں اس لحاظ سے ایک معنوی ربط اور وحدت ہے کہ ان میں سے زیادہ تر انسان کے روحانی زوال کو کسی نہ کسی پہلو سے پیش کرتی ہیں، اور وجود کی غرض و غایت اور نوعیت و ماہیت کے بارے میں طرح طرح کے سوال اٹھاتی ہیں۔ ”کایا کلپ“ اور ”سوتیاں“ اگرچہ تیکنیک کے اعتبار سے ”آخری آدمی“ اور ”زردکٹا“ سے مختلف ہیں کہ ان میں پیرایہ دیووں اور شہزادیوں کی تمثیلوں کا ہے، اور اگرچہ بنیادی موضوع ان کا بھی انسان کا زوال ہے، لیکن یہاں مرکزیت طمع دنیا، ہنسی کشش یا ہوس ناک کی کو نہیں، بلکہ خوف اور دہشت کو حاصل ہے جس سے شخصیت اپنے میں اندر ہی اندر سکڑنے لگتی ہے اور بالآخر معدوم ہو جاتی ہے۔ بظاہر ”کایا کلپ“ کا نام ہی کا فکا کی AETAS MORPHOSIS کی یاد دلانے کے لیے کافی ہے، اور اتنی بات معلوم ہے کہ انتظار حسین کا فکا سے متاثر ہیں اور جس طرح وہ انسان کے نہاں خانہ باطن میں سفر کرتے ہیں اور خوف و ہراس کی پھیلتی بڑھتی پرچھائیوں سے باطنی اور ظاہری دونوں دنیاؤں کے اسرار کھولتے ہیں اور انکشافِ حقیقت کرتے ہیں، اس سے اتنا اندازہ تو کیا ہی جاسکتا ہے کہ خود انتظار حسین کی ذہنی ساخت اور ان کی تخیلی افتادان کے اظہار کو کا فکا کی راہ پر ڈال دیتی ہے۔ تاہم ہر جگہ موضوع کو برتنے کا پیرایہ انتظار حسین کا اپنا ہے۔ انتظار حسین کا تخیلی اسلوب مکالماتی بُنت اور معاشرتی نفا سازی ایسی زبردست انفرادیت لیے ہوئے ہے کہ انھیں نہ کسی کا مقلد کہا جاسکتا ہے نہ کسی سے متاثر ”زردکٹا“ اور ”آخری آدمی“ کے مقابلے میں ”کایا کلپ“ خاصی مختصر کہانی ہے، لیکن تاثر کے اعتبار سے اُن سے کم نہیں۔ کہانی کی فضا داستانوں کی سی ہے۔ شہزادہ آزاد بخت اور سفید دیو کے نام تک داستانوں کی یاد دلاتے ہیں۔ شہزادی سفید دیو کی قید میں ہے۔ شہزادہ اُسے رہائی دلانے آیا تھا لیکن خود سحر میں گرفتار ہو گیا۔ ہر رات جب دیو کی دھمک سے قلعے کے در و دیوار لرزنے لگتے تو وہ سکڑنے لگتا اور سکڑتے سکڑتے ایک چوڑا سیاہ نقطہ رہ جاتا اور پھر ایک بڑی سی مکھی بن جاتا۔ ہوتے ہوتے اسے مکھی کی جون میں رات گزارنے کی اتنی عادت پڑ گئی کہ صبح ہونے پر سخت کشمکش کے بعد وہ مکھی سے آدمی بننا اور نڈھال پڑا رہتا۔ یہ عمل روز بروز اور اذیت ناک ہوتا گیا اور بالآخر اسے محسوس ہونے لگا جیسے وہ مکھی کی جون سے تو نکل آتا ہے لیکن آدمی کی جون میں دیر تک نہیں آتا۔ تب شہزادی پچھتاتی ہے اور فیصلہ کرتی ہے کہ وہ شہزادے کو مکھی نہیں بنائے گی۔ چنانچہ دن ڈھلے اسے تہہ خانے میں بند کر دیتی ہے۔ پر جب دن ڈھلتا ہے تو وہ روز کی طرح ہم جاتا ہے

اور آپ ہی آپ سٹمٹا جاتا ہے۔ صبح ہونے پر دیو کے جانے کے بعد شہزادی تہ خانہ کھولتی ہے تو یہ دیکھ کر حیران رہ جاتی ہے کہ وہاں شہزادہ نہیں ہے اور ایک بڑی سی مکھی بیٹھی ہے۔ وہ اپنا منتر پڑھ کر پھونکتی ہے کہ شہزادہ مکھی سے آدمی بن جائے، پراس کا منتر کچھ اثر نہیں کرتا اور شہزادہ ہمیشہ کے لیے مکھی بن جاتا ہے۔

یہ کہانی خوف کی نفسیات کو پیش کرتی ہے اور خوف و دہشت کے فشار سے انسانی شخصیت کس طرح بچک جاتی ہے، اس کیفیت کو تمثیلی سطح پر پیش کرتی ہے۔ کہانی کے آغاز میں شہزادی کے سحر سے شخصیت کے معدوم ہونے کا جو دائرہ شروع ہوا تھا، کہانی کے آخر میں شہزادہ آزاد بخت کے مستقل طور پر مکھی کی جون میں منتقل ہو جانے سے وہ مکمل ہو جاتا ہے۔ نفسیاتی عمل کے اس دائرے کا احساس انتظار حسین کہانی کے شروع ہی میں کر دیتے ہیں کیونکہ کہانی کے انجام ہی سے انھوں نے اس کا آغاز کیا ہے: ”شہزادہ آزاد بخت نے اس دن مکھی کی صورت میں صبح کی ... اور وہ ظلم کی صبح تھی کہ جو ظاہر تھا چھپ گیا اور جو چھپا ہوا تھا ظاہر ہو گیا۔“ شروع شروع میں شہزادی جب عمل پڑھ کر شہزادے کو مکھی بناتی اور دیوار سے چپکاتی ہے تو اس کی مردانہ غیرت جوش میں آتی ہے اور وہ یہ سوچ کر احتجاج کرتا ہے کہ ”اے آزاد بخت تجھے اپنی عالی نسب، اپنی ہمت و شجاعت پر بہت گھنڈ تھا۔ آج تیرا گھنڈ خاک میں ملا۔ ایک غیر جنس تیری جنس پر حکومت کرتا ہے اور تم توڑتا ہے اور تو حقیر جان کی خاطر دنیا کی حقیر مخلوق بن گیا ہے۔“ لیکن رفتہ رفتہ عزت نفس کا احساس معدوم ہو جاتا ہے، اور عافیت کی خواہش غیرت اور مردانگی کے جوش کو خاک میں ملا دیتی ہے۔ اس کہانی میں انتظار حسین کا کمال اُن باطنی کیفیات کا بیان ہے جو دہشت کے باعث یا مکھی کی جون میں آ جانے بعد شہزادہ محسوس کرتا ہے۔ صبح کو جب وہ جاگتا تو اس خیال میں غلطاں رہتا کہ کیا وہ پچھلے مکھی بن گیا تھا؟ کیا آدمی مکھی بن سکتا ہے؟ اس خیال سے اس کی روح اندوہ سے بھر جاتی لیکن شام ہوتے وہ پھر سمٹنے لگتا۔ دن اس کے لیے اگرچہ شب دھل سے کم نہ تھا، لیکن کبھی کبھی دن میں اُسے ایسا لگتا کہ وہ مکھی بن گیا ہے۔ شہزادی اس کے بانہوں کے حلقے میں ہوتی اُسے شک آگھیرتا کہ کیا وہ آدمی کی جون میں ہے؟ وہ اندیشوں و دوسوں اور شکوں کے گھیرے کو توڑنے کی بار بار سعی کرتا اور دیو سے نمٹنے کا ارادہ کرتا لیکن اس کا ضعف اور اذیت بڑھتی جاتی اور اسے یہ سوال آگھیرتا کہ وہ پہلے آدمی ہے، بعد میں مکھی، یا پہلے مکھی ہے اور بعد میں آدمی؟ اس کا دن ایک دھوکا ہے اور رات اصل ہے۔ یہ رات دھوکا ہے اور دن اصل ہے؟ ”آپ ہی آپ اُسے اس

خیال پر شک ہونے لگا شاید میری رات ہی میری اصل زندگی ہو اور میرا دن میرا بہرہ و پ ہو وہ اس ادھیر بن میں لگ جاتا ہے کہ اس کی اصل کیا ہے۔ ہر چیز اپنی اصل کی طرف لوٹتی ہے۔ میں کہ مکھی تھا پھر مکھی بن گیا ہوں۔ یہ انسانی حیوانی یا عقلی و قلبی قوتوں کے درمیان تصادم اور کشاکش کی وہ منزل ہے جب شہزادہ آزاد بخت آدمی بھی تھا اور مکھی بھی۔ یہاں بالواسطہ طور پر انتظار حسین کی بنیادی سوال بھی اٹھاتے ہیں کہ کیا انسان کی اصل اس کی جبلت ہے اور عقل و شعور کا ارتقاء ثانی ہے یا خارجی قوتوں کا دباؤ جب حد سے بڑھتا ہے تو انسان اپنی حیوانی اصل کی طرف پلٹتا ہے:

”شہزادے کو خیال سا ہوا کہ شاید اس کے اندر بہت گہرائی میں ایک ننھی مکھی بھنبھنا رہی ہے اس نے اسے دیکھ جانا اور رد کر دیا۔ پھر رفتہ رفتہ اسے خیال ہوا کہ کہیں سچ سچ وہ مکھی ہی نہ ہو۔ تو مکھی میرے اندر بھی پل رہی ہے؟ اس خیال سے اُسے بہت گھٹن آئی جیسے وہ اپنی ذات میں نجاست کی پوٹ لیے پھر رہا ہو، جیسے اس کی ذات دودھ گھی تھی اور اب اس میں مکھی پڑ گئی ہے!“

خوف کا دباؤ بڑھتا ہے تو ہوتے ہوتے شہزادہ اپنا نام بھی بھول جاتا ہے۔ تب وہ بہت پریشان ہوتا ہے کہ اس کا نام کیا ہے۔ ”نام! اس نے کہا حقیقت کی کنجی ہے میری حقیقت کی کنجی کہاں ہے“ شہزادہ آزاد بخت نے اپنا نام بہت یاد کیا پر اُسے اپنا نام یاد نہ آیا اور وہ بے حقیقت بن گیا۔ جیسے وہ سب کچھ اپنے پچھلے جنم میں تھا اور جیسے یہ اس کا یہ نیا جنم تھا۔ اور اس میں وہ محض مخلوق تھا یعنی حیوانی مخلوق۔ چنانچہ مکھی اس کی بڑی اور قوی ہوتی چلی گئی اور اس کا آدمی ماضی بننا چلا گیا۔ مکھی کی جون سے واپس آتا تو اسے اپنا آپا میلانظر آتا، طبیعت گری گری سی، بدن ٹوٹا ہوا، جیسے رات بند بند لگ ہو گیا اور ابھی پورے طور پر جڑ نہیں پایا۔ اسے لگتا کہ اس کے عقب میں کوئی چیز بھنبھنا رہی ہے وہ پھر نہاتا اور اپنے تئیں میلا پاتا، اسے متلی ہونے لگتی اور اپنے آپ سے گھٹن آتی۔ اسے ہر چیز سیلی اور غلیظ نظر آتی، قلعے کی دیواریں، درختوں کے پتے، نہر کا پانی حتیٰ کہ شہزادی بھی اُسے دھم ہونے لگتا کہ اس کے اندر بھنبھناتی ہوئی مکھی اس کی روح کے اندر اتر رہی ہے۔ بالآخر آدمی کی جون میں واپس آنا اس کے لیے قیامت بن گیا۔ شہزادے سے مکھی یا انسان سے حیوان تک تو خیر ٹھیک تھا لیکن انتظار حسین اسی پس نہیں کرتے موجود کی مامیت کی بجٹ کو بھی چھڑتے ہیں۔ شہزادہ بار بار سوچتا ہے کہ شاید وہ مکھی بھی نہیں ہے اور آدمی بھی نہیں ہے تو پھر وہ کیا ہے؟ شاید وہ کچھ بھی نہیں اس خیال سے اُسے پسینہ آنے لگتا اور نبض ڈوبنے لگتی۔ شروع

شروع میں ہوتا تھا کہ جب شہزادی عمل پڑھ کر شہزادے کو مکھی بناتی اور چھپا دیتی، تب بھی دیورات بھر ”مانس گند مانس گند“ چلاتا رہتا تھا گویا اُسے انسان کے وجود کا خطرہ ہو۔ لیکن کہانی کے آخر میں جب شہزادی آزاد بخت کو مکھی نہیں بناتی تو اس رات اگرچہ شہزادہ یعنی آدمی نہ خانے میں موجود ہے لیکن دیو ”مانس گند مانس گند“ نہیں چلاتا۔ اس لیے کہ اس کی آدمیت ختم ہو چکی ہے اور وہ مارے خوف کے خود بخود آدمی سے مکھی بن چکا ہے۔ شہزادی حیران ہوتی ہے کہ جب وہ شہزادے کو مکھی بنا دیتی تھی تب بھی اس کی آدمی دالی بو باقی رہتی تھی، لیکن آج کیا ہوا کہ میں نے اُسے مکھی نہیں بنایا مگر دیو پھر بھی ”مانس گند مانس گند“ نہیں چلایا۔ انسانی شخصیت کے زوال کی انتہا یہی ہے کہ اس کی آدمی دالی بو ہی جاتی رہے۔ ماحول کے منفی اثرات سے وہ اپنی ذات میں اتنا پسا ہو گیا ہے کہ منتر پڑھنے پر بھی آدمی کی جون میں نہیں آتا اور یہ ظلم کی صبح ہے کہ جس کے پاس جو تھا چھین چکا ہے، اور جو جیسا تھا ویسا نکل آیا ہے یعنی آج کا انسان جس عدم تحفظ اور خوف کی فضا میں مانس لے رہا ہے اور جس بے یقینی کا شکار ہے، اس کی وجہ سے وہ اپنے وجود میں سکڑ کر مکھی بن جانے پر مجبور ہے۔ انتظار حسین کے ایسے افسانے آج کے خوف زدہ انسان کی نفسیات کا عکس پیش کرتے ہیں۔ انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے آج کے انسان کے اخلاقی اور روحانی زوال کے سلسلے کی ایک ایک کڑی کو اس طرح بیان کیا ہے کہ قاری کو اپنے اندر کی مکھی، زرد کتا، بندریا بکرے کی ”ٹانگیں صاف دکھائی دینے لگتی ہیں۔ انتظار حسین اصرار کرتے ہیں کہ انسان بنے رہنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنی تشخیص کریں، اپنی شناخت کریں، اور ذات سے عاری نہ ہو جائیں۔ اپنے ان کرداروں کے بارے میں انتظار حسین لکھتے ہیں:

”اپنی ایک کہانی میں میں نے اُس مکھی کی کہانی لکھی تھی جو اپنا گھر لیٹے لیٹے اپنا نام بھول گئی تھی۔ اس نے بھینس سے جا کر پوچھا کہ بھینس بھینس میرا نام کیا ہے بھینس نے جواب دیئے بغیر دم ہلا کر اسے اڑا دیا۔ پھر اس نے گھوڑے سے جا کر یہ سوال کیا۔ گھوڑے نے بھی اپنی کنوتیاں ہلا کر اُسے اڑا دیا۔ وہ بہت مخلوقات کے پاس یہ سوال لے کر گئی، اور کسی نے اس کا جواب نہ دیا۔ آخر وہ ایک بڑھیا کے پیر پر جا بیٹھی۔ بڑھیا نے ہشت مکھی کہہ کر اُسے اڑا دیا اور مکھی کو اس ذلت کے طفیل اپنا نام معلوم ہوا۔ کیا عجب ہے کہ میں نے جو بعض محسوسات مارے کردار سوچے ہیں، وہ اسی چکر میں ہوں۔ وہ شخص جو اپنی پرچھائیں سے ڈرا ڈرا پھرتا تھا، وہ شخص جس کا سارا بدن سویوں میں بندھا ہوا تھا، وہ شخص جسے اپنی ”ٹانگیں بکرے کی نظر آئیں، وہ شخص جو ہزار

ریاضت کے باوجود زرد کتے کی زد سے نہ بچ سکا، وہ شخص جو شہزادے سے ملھی بن گیا، وہ شخص جو آخر کار بند بن کر رہا، میں نے ان سب کے پاس جا جا کر اپنا نام پوچھا ہے، اور باری باری ہر ایک پر شک ہوا ہے کہ یہ میں ہوں لیکن شاید میں ذلت کے اس آخری مقام تک نہیں پہنچا ہوں جہاں پہنچ کر میں اپنے آپ کو پاسکوں۔ ذلت کی اس انتہا تک پہنچنا میری افسانہ نگاری کا مقصد تھا ہے۔“

دیو اور شہزادی کی تمثیل ”سوئیاں“ میں بھی ملتی ہے۔ ”کایا کلپ“ میں شہزادہ شہزادی کو دیو کی قید سے رہا کرانے کے لیے قلعہ میں آیا تھا مگر خوف اور دہشت سے سکر دتے سکر دتے اپنی پہچان کھو بیٹھا۔ ”سوئیاں“ میں بھی دیو، شہزادی اور شہزادے کا مثلث ہے لیکن ”کایا کلپ“ میں کہانی کی معنویت شہزادے کی ذہنی کیفیت اور باطنی آرب کے حوالے سے کھلتی ہے۔ یہاں خلتے پر نفسیاتی موڑ ہے جو ان جانی حقیقت کے خوف کا پروردہ ہے۔ اس میں شہزادہ مرا ہوا تہہ خانے میں پڑا ہے، اس کا جسم سوئیوں سے بندھا ہوا ہے اور کہانی انجام پر پہنچ کر اپنے غیر متوقع موڑ کی وجہ سے اپنی معنویت کھولتی ہے۔ ایک انجانی حقیقت کا خوف، دوسرے اور شک اچانک شہزادی کو آگھیرتا ہے، اور وہ اس سے مغلوب ہو جاتی ہے۔ خوف کا غلبہ دونوں کہانیوں میں مشترک ہے، لیکن وہاں جانی پہچانی حقیقت کا خوف ہے، اور یہاں ان جانی حقیقت کا خوف ہے جس کی دہشت سے عمل کی رویک سخت بدل جاتی ہے۔ ”کایا کلپ“ کے مقابلے میں ”سوئیاں“ کمزور اور کم موثر کہانی ہے۔ وہ اس لیے کہ اس میں خوف کی لمحہ بہ لمحہ بڑھنے والی پرچھائیوں کے ذہنی سفر کی وہ داستان رقم نہیں ہوتی جو ”کایا کلپ“ میں ملتی ہے، اور جو انسان کی اصلی فطرت کو آئینہ دکھاتی ہے یا جلتوں کو آشکار کرتی ہے یا وجود کی ماہیت پر سوالیہ نشان لگاتی ہے۔ وہاں معنی کی تہیں ایک کے بعد ایک کھلتی ہیں۔ یہاں ایک ہی پرت ہے جو آخر میں ایک ہلکے سے دھچکے کے ساتھ سامنے آجاتی ہے درنہ پوری کہانی سیدھا سادا داستانِ پیرایہ رکھتی ہے۔ صرف آخر کے موڑ کی وجہ سے یہ کہانی آج کی تمثیلی کہانی بن جاتی ہے اور اس میں معنیاتی بُعد آجاتا ہے۔ شہزادی چپ چاپ اداس اداس پھرتی تھی۔ اکیلے میں اُسے خفقان ہوتا تھا، دیو نے اس گلشنِ خوبی پر ترس کھایا اور چابیوں کا گچھا نکال اس کے حوالے کیا کہ اس قلعے میں سات کوٹھریاں ہیں، چھ کوٹھریاں کھونا اور جی بہلانا، ساتویں کوٹھری مت کھونا۔ اگر کھولے گی تو اپنے سر خرابی لائے گی۔ یہاں ایک بدیہی نکتہ یہ بھی ہے کہ انسانی فطرت کا تقاضا ہے کہ جس امر سے اُسے روکا جائے اس کی طرف ضرور کھینچتا ہے۔ معاملہ بدی کا نہیں بلکہ اسرار کھولنے، نامعلوم کو معلوم کرنے، بھید کی تہ تک

پہنچنے یا انجانی حقیقت کو، خواہ وہ معمولی کیوں نہ ہو، غیر معمولی تصور کرنے اور اس کی کشش کے ظلم میں کھو جانے کا ہے۔ ٹیکنیک کے اعتبار سے نفسیاتی عمل کے دائرہ در دائرہ پھیلنے کی کیفیت اس کہانی میں بھی ہے۔ کیونکہ کہانی کا آغاز انجانی حقیقت کی طرف کھینچنے کی جس قوس سے ہوتا ہے، کہانی کے آخر میں وہ ایک شک میں تبدیل ہو کر اچانک منقطع ہو جاتی ہے اور نفسیاتی عمل کا دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ شہزادی جس کو ٹھہری کو کھولتی ہے، ایک نیا عالم نظر آتا ہے، کسی میں ہیرے جواہرات ہیں، کسی میں زرق برق پوشاکیں، اور کسی میں باغ بیچوں کی بہار، لیکن اس کے تصور میں ہر وقت ساتویں کو ٹھہری منڈلاتی رہتی ہے جس سے دیونے سن کیا تھا۔ دیو کی ممانعت کے باعث وہ اسے کھولتے ڈرتی بھی تھی اور اس کی طرف کھینچتی بھی تھی۔ شہزادہ تو ممنوع تھا ہی اس لیے کہ آدم اس کی کشش سے مغلوب ہو جائے۔ یوں لگنا کہ ساتویں کو ٹھہری اس کے ساتھ اندر چلی آئی ہے، جیسے وہ اس کے اندر اتر گئی ہے اور کھلنے کا اتفاق کر رہی ہے۔ آخر اس نے غل میں کنبی یوں ڈال دیے، آدمی اپنے جذبے کے سامنے سپر ڈالنا ہے۔ مگر وہاں تو کچھ بھی نہیں تھا، بس ایک آدمی مردہ سا پڑا تھا۔ اُسے کرید ہوئی کہ وہ دائمی مر گیا ہے یا جیتا ہے۔ دیکھا تو اس میں جا بجا سوئیاں چبھی ہوئی پائیں۔ اسے بڑا تعجب ہوا، سارا بدن سوئیوں سے بندھا تھا۔ جس اور حیرانی میں وہ سوئیاں نکالنے لگی، اس کی پوریں چھل چھل گئیں۔ سوئیاں چلتے چلتے اسے اپنی اتنا سے سنی وہ کہانی یاد آگئی کہ ایک شہزادہ ایک دیو کی قید میں تھا۔ قلعے میں چار کھونٹ تھے۔ تین کھونٹ جانے، شکار کھیلنے اور جی بھلانے کی اجازت تھی، پر چوتھے کھونٹ کی ممانعت تھی۔ مگر شہزادہ پر سنک ہوا رہی جیسے ہی چوتھے کھونٹ میں داخل ہوا مصیبتوں کے نرغے میں آگیا۔ دیونے سارے بدن میں سوئیاں گودی اور کو ٹھہری میں ڈال دیا۔ ایک اجنبی شہزادی نے آکر سوئیاں نکالیں اور شہزادہ جاگ کھڑا ہوا۔ یہاں انتظار حسین نے عمداً ایک بڑی ڈبیہ میں چھوٹی ڈبیہ رکھ دی ہے۔ ساختیاتی STRUCTURAL دوسرے دونوں حکایتیں ایک دوسرے کے متوازی ہیں۔ چھوٹی ڈبیہ میں دائرہ مسرت و بھبت پر منتج ہوا تھا، لیکن بڑی ڈبیہ کی مدد سے انتظار حسین چونکہ ان جانی حقیقت کی کشش کا بالکل دوسرا درجہ دکھانا چاہتے ہیں، اس لیے اصل تمثیل کے انجام سے الٹ انجام کی گنجائش انتظار حسین نے یہیں نکال لی۔ انجام ایک سا ہو تو پھر کہانی میں باقی رہ ہی کیا جائے گا، انتظار حسین اس نکتے کو خوب سمجھتے ہیں۔ شہزادی خوشم خون پوروں کو دکھیتی ہے اور سوئیوں کو چھتی ہے۔ "ایسے کام بھی ہوتے ہیں جو اذیت بھی دیتے ہیں اور لذت بھی دیتے ہیں" شہزادی بدن کی ساری سوئیاں بند ڈالتی ہے، بس ایک سوئی باقی تھی شہزادی کو محسوس ہوا کہ جیسے اس کے چھ در کھل چکے ہیں اور وہ ساتویں در کی دہلیز پر کھڑی ہے۔ بس ایک سوئی

نکالے گی تو شہزادہ زندہ ہوا اٹھے گا۔ وہ ساتویں در کی دہلیز پر حیران کھڑی رہی۔ پھر آپ ہی آپ اس کے دل میں ایک ڈرسماتا چلا گیا۔ فیصلے کی یہ گھڑی ہاں یا نہیں کی گھڑی ہے۔ یہ وجودی ذمہ داری اور فیصلے کی دہشت بھی ہو سکتی ہے۔ وہ تذبذب میں گھر گئی۔ اس نے سوئی کو پوروں سے پکڑا اور پھر پھوڑ دیا۔ بیدار ہوتا ہوا شہزادہ پھر ساکت ہو گیا۔ کہانی کا یہ مرکزی خیال خاصا واضح ہے کہ جس طرح ممنوعہ شے انسان کو ڈراتی بھی ہے اور اُسے کھینچتی بھی ہے، اُسی طرح ان جانی حقیقت کی کشش انسان کو کھینچتی بھی ہے اور اس کا خوف انسان کو روکتا بھی ہے۔ شہزادی اور سوتیلوں کی اس تمثیل کا معنوی فائدہ انتظار حسین نے اپنی ایک اور کہانی ”سوت کے تار“ میں بھی اٹھایا ہے، اگرچہ اس کہانی میں اس تمثیل کو مرکزیت حاصل نہیں۔ شہزادی صبح سے شام تک شہزادے کی سوتیاں چنتی رہتی ہے۔ سب سوتیاں نکل آئیں بس آنکھوں کی سوتیاں رہ گئیں۔ شہزادی اس تصور سے بہت خوش ہوئی کہ جلد یہ جوان زندہ ہو جائے گا اور اس اندھیری کوٹھری سے نکل آئے گا اور پھر... لیکن اس نے دل میں کہا بس ذرا پانی پی آؤں۔ باہر گئی، پانی پیا، الٹے پیروں واپس آئی، مگر اس نے دیکھا کہ کوٹھری کا دروازہ بند ہو گیا ہے۔ ایک لمحہ جو میر ہوا تھا، اس میں صحیح فیصلہ نہ کر سکنے سے وہ موقع جاتا رہا۔ جو لمحہ کھو گیا سو کھو گیا۔ آپ نے دیکھا، ایک تمثیل اور کتنے معنوی ابعاد۔ سارا فرق ہاں اور نہیں کا ہے، اور جو کچھ بنتی ہوتا ہے، ہاں اور نہیں کے فیصلے سے ہوتا ہے، اور لمحہ حاضر کو کھودینے سے ہاتھ خاک نہیں آتا۔ تمثیل تینوں کہانیوں یعنی ”کایا کلپ“ ”سوتیاں“ اور ”سوت کے تار“ میں ملتی جلتی ہے، لیکن معنویاتی ارتکاز تینوں کا الگ الگ ہے۔ تاہم اتنا واضح ہے کہ ایسی تمثیلیں، حکایتیں اور قصے کہانیاں انتظار حسین کے تحت الشعور کا حصہ ہیں۔ وہ جب اور جہاں چاہتے ہیں ان کا چقماں رگڑتے ہیں، اور ان سے معنوی شرار جھڑنے لگتے ہیں۔

یہاں انتظار حسین کے فن کے اس پہلو کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ ان کا بنیادی تجربہ چونکہ ہجرت کا تجربہ ہے، اور ہجرت اور سفر لازم و ملزوم ہیں، اس لیے ان کے افسانوں بالخصوص وجودی افسانوں میں سفر یا اپنی ذات کی تلاش ایک انتہائی معنی خیز MOTIF کا درجہ رکھتی ہے۔ وہ جو کھوئے گئے اور ”شہرِ افسوس“ کی بنیاد ہی سفر پر ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ ”پرچھائیں“ ”ہڈیوں کا ڈھانچ“ ”ہم سفر“ ”مانگیں“ اور ”کنا ہوا ڈبہ“ میں بھی سفر کلیدی MOTIF کا درجہ رکھتا ہے۔ ”پرچھائیں“ کا مرکزی کردار ایک دوسرے شخص کی تلاش میں جگہ جگہ جاتا ہے لیکن یہ تلاش دراصل خود اپنی تلاش ہے۔ ایک نام کے دو کیا ہوتے نہیں؟ بلکہ ایک نام کے کئی کئی ہوتے ہیں۔ چلتے چلتے اُسے کچھ دہم سا ہوتا ہے اور ان کی آن میں ایک تصور سا بندھ جاتا ہے جیسے وہ نہیں بلکہ کوئی دوسرا اُسے ڈھونڈ

ہا ہے اور وہ خود جگہ جگہ چھپتا پھر رہا ہے۔ انتظار حسین نے یہاں اُس حکایت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو کئی صوفیا سے منسوب ہے یعنی حضرت بایزید نے کسی سے پوچھا تو کون ہے اور کس کو پوچھتا ہے؟ سائل نے جواب دیا مجھے بایزید کی تلاش ہے، اور حضرت بایزید نے پوچھا، کون بایزید؟ میں بھی بایزید کو ڈھونڈھتا ہوں، مگر مجھے وہ ملا نہیں۔ سارا دن اپنی ذات کی پرچھائیں کی ڈھنڈی میں گزر جاتا ہے، وہ سوچتا ہے "ہم کس جسم کی پرچھائیں ہیں۔ قافلہ جو گزر گیا اور پرچھائیں جو بھٹک رہی ہے، ہم کس گزرے قافلے کی پرچھائیاں ہیں۔ میں بھٹکتی پرچھائیوں کے قافلے میں سے ایک بھٹکتی پرچھائی ہوں، میں کس دہم کی موج ہوں! میں ہوں ہر چند کہ ہوں نہیں ہوں!" وہ اُسے جگہ جگہ ڈھونڈتا ہے، ہوٹل میں سائیکل اسٹینڈ پر، برآمدے میں، گھر میں، پھر وہ ایڈورڈ ہوٹل کا رخ کرتا ہے اور بس میں سوار ہوتا ہے۔ بس کا سفر انتظار حسین کی متعدد کہانیوں میں روحانی سفر یا ذات کی کھوج کے استعارے کے طور پر ابھرتا ہے۔ "پرچھائیں" میں بھی جب وہ دن بھر بھٹکنے کے بعد گھر واپس آ رہا ہے تو پھر ایک خالی اندھیری بس برابر سے گزر جاتی ہے مگر اتنی چپ چاپ کہ پتہ بھی نہیں چلتا۔ تھوڑی دیر میں پھر سامنے سے آتی ہوئی بس کو دیکھ کر وہ کھمبوں کے سائے سائے میں چلنے لگا۔ بس جو ایک آنکھ سے اندھی تھی اس میں سب سے پیچھے کی سیٹ پر کھڑکی کے قریب کوئی بیٹھا تھا، سوچا کوئی کنڈکٹر ہوگا مگر بس خالی ہو تو پھر کوئی پھیلی نشست پر کیوں بیٹھے گا۔

اسی بس سے ہماری ملاقات "ہڈیوں کے ڈھانچ" میں بھی ہوتی ہے جہاں وہ پھیلی سیٹ پر سب سے الگ جا بیٹھا ہے مگر اگلے اسٹاپ پر اتنے مسافر آ جاتے ہیں کہ وہ سب سے الگ بیٹھا تھا وہ بھی ان کا حصہ بن جاتا ہے اور برابر میں ایک شخص جسے کی پھلیاں لگا رہا تھا بیٹھے بیٹھے طرح طرح کے خیالات اس کے دماغ میں آتے ہیں اور نکل جاتے ہیں۔ وہ سوچتا ہے یہ بس آخر کب تک چلتی رہے گی۔ بس کا ٹرمینل ابھی دور تھا لیکن اُسے فقاں ہونے لگتا ہے اور وہ اگلے ہی اسٹاپ پر اتر جاتا ہے۔ انتظار حسین کی اکثر کہانیوں میں اندرونی سفر کی جہات مختلف وسیلوں سے روشن ہوتی ہیں۔ ذہن میں یک بہ یک کوئی سوال پیدا ہو جاتا ہے، کوئی دہم سر اٹھاتا ہے، یا شک یا دوسوہ آگھیرتا ہے، یا پرچھائیاں تیرتی ہیں یا دہن دھندلتی جاتا ہے، یا پھر ایک کے بعد ایک یادیں تصویریں، واقعات کی کڑیاں یا کیفیتوں کے نقوش ذہن میں بلبلوں کی طرح ابھرتے اور تحلیل ہوتے ہیں۔ یہ سب سوچنے اور مسلسل سوچنے کے عمل کا لازمہ ہے۔ انتظار حسین کے ذہن کی اس آسیبی کیفیت یا پراسراریت کی طرح طرح سے توضیح کی گئی ہے،

اور بعض جگہ تو لوگوں نے دلچسپ نتائج نکالے ہیں۔ خود انتظار حسین کے نزدیک سوچنا ایک ڈراما عمل ہے جس میں وہ کافکا کے ہم سفر ہیں۔ بات یہ نہیں کہ ان کا ذہن چھلا دواں اور پرچھائوں میں گھرا ہوا ہے، یا اس میں کسی خوف یا ڈر کا بسیرا ہے، بلکہ اصل یہ ہے کہ دیموں اور دوسو سو یا معتقدات اور توہمات، یا دیو مالا اور مذہبی ردایات کے ذریعے وہ ان دیکھے جزیروں کی سیر کرتے ہیں، اور بظاہر نظر آنے والی چیزوں کے پیچھے نہ نظر آنے والی حقیقتوں کے نہاں خانے میں نقب لگاتے ہیں، اور صدیوں کے رشتوں کی بازیافت کرتے ہیں۔ وہ خارجی ظواہر کے بطون میں اتر کر زندگی کے بھید پوچھنا چاہتے ہیں۔

بس کے سفر کا MOTIF افسانہ "ہم سفر" میں بھی ملتا ہے۔ جہاں کہانی کا وہ غلط بس میں سوار ہو جاتا ہے۔ اُسے بس کا انتظار کھینچنے کا بہت تلخ تجربہ تھا۔ اکثر یہی ہوا کہ جانے کس کس راستے کی بس آئی اور گزر گئی، نہ آئی تو ایک اس کی بس نہ آئی۔ زندگی میں بار بار ایسا ہوتا ہے کہ انسان غلط راستے پر بڑھ جائے یا غلط بس میں سوار ہو جائے تو پھر لاکھ اترنے کی کوشش کرے مگر بس چلتی رہتی ہے۔ "بس میں سفر کرنا بھی ایک قیامت ہے۔" "ہم سفر" ساری کی ساری سفر ہی سے عبارت ہے۔ مختلف چہرے، مختلف لوگ، طرح طرح کی باتیں، طرح طرح کی منزلیں، اس کا جی چاہا کہ وہ سب سواریوں سے کہے کہ ہم غلط بس میں سوار ہو گئے مگر پھر اُسے خیال آیا کہ غلط بس میں تو وہ سوار ہوا تھا۔ باقی سب سواریاں صحیح سوار ہوئی تھیں۔ تو ایک ہی بس ایک وقت صحیح بھی ہوتی ہے اور غلط بھی ہوتی ہے؟ ایک ہی بس غلط راستے پر بھی چلتی ہے اور صحیح راستے پر بھی چلتی ہے؟ پھر وہ اس گتھی کو یوں سلجھاتا ہے کہ بس کوئی غلط نہیں ہوتی، بسوں کے تو راستے، اسٹاپ اور ٹرنس مقرر ہیں۔ غلط اور صحیح مسافر ہوتے ہیں۔ وہ اپنے کندھے پر سر رکھ کے سونے والے ہم سفر کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے کہ کیسا ہم سفر ہے کیونکہ وہ تو غلط بس میں ہے، اور سونے والا صحیح بس میں ہے۔ پھر وہ دونوں ہم سفر کہاں ہوئے؟ "تو میرا کوئی ہم سفر نہیں ہے!" مگر وہ کہاں جا رہا ہے، وہ پوچھتا ہے کیوں بھئی واپس جانے والی بس ملے گی؟ "ملے نہ ملے ایسا ہی ہے وقت تو ختم ہو گیا!" یہ سوچ کر اس کا دل بیٹھنے لگتا ہے کہ وقت ختم ہو گیا۔ جو موقع ملا تھا، وہ ہم نے کھو دیا، اب بھٹکنا شرط ہے۔ اس کا دھیان ان گزرے ہوئے اسٹاپوں پر جاتا ہے جہاں مسافر قافلوں کی صورت میں اترے اور گلیوں کی مثال بکھر گئے۔ لیکن "جب اسٹاپ سنان ہو جائیں اور مسافر کو اکیلا اترنا پڑے اور اس کی چھوڑی ہوئی نشست کوئی نیا مسافر آکر نہ سنبھالے تو وہ بسوں کا اخیر ہوتا ہے۔" معاً ذہن زندگی کے آخر یا انسانی رشتوں کے آخر یا غلط فیصلوں کے لازمی نتائج کے آخر کی طرف جاتا ہے۔ بس کا سفر "دوسرا راستہ" میں بھی ملتا ہے، لیکن یہ بس ڈبل ڈیکر ہے، دو منزلہ معاشرہ،

یا ایک ملک کے دورخ۔ اس میں معنوی حوالہ اتنا نفسیاتی یا انسانی نہیں جتنا سیاسی اور سماجی ہو سکتا ہے اس لیے اس کا ذکر آگے آئے گا۔ البتہ بس کی طرح سفر کے دوسرے وسیلے تاکہ اور ریل بھی انتظار حسین کی کہانیوں میں سفر کے MOTIF کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ افسانہ ”مانگیں“ میں ساختیاتی رد سے ظاہری ڈھانچا دی ہے جو ”ہم سفر“ میں ہے، فرق صرف یہ ہے کہ وہاں ساری کہانی بس کے سفر کے سہارے سہارے چلتی ہے اور یہاں تاکنگ کے سفر کے ذریعے ”کنا ہوا ڈبہ“ البتہ اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اس کا مرکزی سفر ریل کا سفر ہے۔ اس کہانی کا جو تجزیہ انتظار حسین نے ”کہانی کی کہانی“ میں کیا ہے، اس سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ خود انتظار حسین کو اس بات کا احساس ہے کہ ان کے فن میں سفر ایک بنیادی MOTIF کی حیثیت رکھتا ہے۔ انتظار حسین کہتے ہیں :

”پرانی کہانی اور داستانوں میں کیا ہمارے یہاں اور کیا دوسروں کے یہاں سارا قصہ سفر ہی سے چلتا ہے۔ پرانے زمانے میں سفر انسانی زندگی کا بہت اہم معرکہ تھا، خطروں کی پوٹ اور تجربے کی کنجی۔ سفر وسیلہ ظفر بھی رہا ہے اور بربادی کا بہانہ بھی اور وسائل سفر کی تبدیلی کے ساتھ قوموں کی حالت اور تہذیبوں کی صورت بھی بدلی اگلے وقتوں کے لوگوں کو نئے زمانے سے شکایت ہی یہ ہے کہ وہاں سفر بدل گئے جس سے سفر کی وقت بھی کم ہوئی اور انسانی تجربے کی رنگارنگی اور زرخیزی بھی زائل ہوئی۔“

کہانی میں چار آدمی ہیں اور سفر کے تھکے سناتے جا رہے ہیں منظور حسین کو اپنی ایک بھولی کہانی یاد آتی ہے ہر بار سنانے کی نیت باندھتا ہے اور ہر بار کوئی دوسرا اپنا قصہ بھڑکتا دیتا ہے۔ ریل اس گفتگو میں ایک نئی اور اجنبی تہذیب کی یورش کی علامت بن کر آتی ہے۔ ریل گاڑی کی سیٹی عہد وسطیٰ کے ختم کی منادی تھی۔ نئے دور کی سواری آئی، فرنگی کی غلامی کا دور، مسین کی ٹھکڑی کا دور۔ اسی ریل گاڑی کے بنجر سفر سے منظور حسین کے سینے میں جو ’کرن‘ اتری ہے، اس نے جو ’ہیرا‘ پایا ہے، اس سے دوسروں سے چھپاتا بھی ہے اور انہیں دکھانا بھی چاہتا ہے۔ اتنے میں گلی سے ایک میت گزرتی ہے اور منظور حسین کی کہانی ان کہی رہتی ہے، جیسے چلتے چلتے اس کا ڈبہ گاڑی سے پھڑک کر اکیلا کھڑا رہ گیا اور گاڑی سیٹی دیتی، شور مچاتی دور نکل گئی۔ یہاں سفر کے حوالے سے انتظار حسین نے بقول خود اس اطمینان اور بے اطمینان کی ملی جلی کیفیت، نیز اس کی تہ میں ہلکی ہلکی سی اداسی اور تنہائی کو بھی اُبھارا ہے جو موجودہ دور میں میکائیکیت کی یورش سے عبارت ہے۔ اس وضاحت کے سلسلے میں انتظار حسین نے اپنے ماضی، حال اور مستقبل کے تصور کو بھی بیان کیا ہے کہ ماضی حال میں نفوذ

کرتا ہے اور حال وہ گھڑی ہے جب دونوں وقت ملتے ہیں یعنی ماضی اور مستقبل کا جنکشن، اور سامنے سے گزرنے والی میت مستقبل ہے "سب کتھاؤں سے لمبی کتھا، سواریاں بدل گئیں، سفر کی خطرناکی ختم ہوئی مگر ایک سفر اسی طرح اندھیرا اور گنگ ہے۔ لالین لے کر نکلیے، مشعلیں جلائیے، بجلی روشن کیجیے، یہ اندھیرا اُل ہے۔ ماضی بھی اندھیرا، مستقبل بھی اندھیرا ہے بمنزلہ نقطہ حال ہے۔" بصیرت کے ساتھ سفر کرتے ہوئے انسان اُس "منور کرن" کو پالیتا ہے، جسے جادواں کہتے ہیں، اور جو زندگی اور کائنات کی کتھا بنتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسان ڈرتا بھی ہے اور چلتا بھی ہے، انسان سفر سے باز نہیں رہا، کیونکہ سفر وسیلہ نظر ہے۔ انسان نے اب تک اسی انداز سے سفر کیا ہے، اور کر رہا ہے۔ اور غالباً یہی سفر انتظار حسین کے فن کا منتہا بھی ہے۔

انتظار حسین کا یہ باطنی تمثیلی سفر جو آخری آدمی کے افسانوں میں اپنے عروج پر ملتا ہے، اس کا نقطہ آغاز دراصل دن اور داستان میں شامل "جل گر جے" ہے جسے اس مجموعے میں "ایک داستان" کہا گیا ہے۔ اس میں پہلی بار انتظار حسین نے داستان کے اسلوب میں قدیم و جدید کے امتزاج کی کوشش کی تھی "جل گر جے" میں حکیم جی اپنے دوستوں غنی، صدیق، نصیر اور عدالت علی کو گزرے زمانوں کے قصے سناتے ہیں، اپنا درد دل بیان کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ میاں داستانیں ہندوستان میں لگتیں اور وہاں بھی کہاں، اپنا سارا داستان خانہ لٹ گیا، ورق ورق بکھر گیا، ایسے لٹے جیسے غدر میں گھر لٹتے تھے۔ پھر وہ آنکھیں بند کیے حقے کی نے منہ سے لگائے دو داستانیں سناتے ہیں پہلی جو انھیں سمند خاں، ابن ارجمند خاں، ابن دماوند خاں نے سنائی تھی جو سالار اعظم بخت خاں کے لشکر طوفاں اثر کا ادنیٰ سپاہی تھا۔ اس میں پہلی جنگ آزادی یعنی غدر اور اس میں جنرل بخت خاں کی سرکردگی، اور شجاعت و پامردی کا ذکر ہے۔ اس میں موضوع کی سماں بندی اُلھا اُودل کے مصرعے

ندی نربدا کا جل گر جے گر جے گنگا کی دھار

سے ہوتی ہے۔ دوسری داستان، جو اسی داستان کا دوسرا حصہ ہے، اور جو گھوڑے کی ندا کے نام سے "جل گر جے" میں نہیں ہے، اس کو بھی حکیم جی سناتے ہیں۔ اس کا موضوع بھی حب الوطنی، اور جذبہ آزادی کے وہی جذبات ہیں جو بخت خاں کی داستان کے ضمن میں اُبھرے تھے۔ اس حصے میں حیدر علی اور ٹیپو سلطان کی شجاعت اور بہادری کی روایت بیان ہوئی ہے۔ اس میں سبز پوش سوار و شمشیر آب دار کا بھی ذکر ہے، جس سے ٹیپو سلطان کے زمانے میں کئی گزری ہوئی صدیوں کی گونج، اور شہادتِ امام حسین کی روایت کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ غالباً داستان اسلوب کو تاریخ یا حقائق کے بیان کرنے

کے لیے اختیار کرنے کا یہ انتظار حسین کا پہلا تجربہ تھا۔ دونوں داستانیں اپنی جگہ مکمل ہیں اور نہایت پرکشش اور پرتاثر۔ لیکن یہ رہتی داستانیں ہی ہیں۔ قدم و جدید کا وہ استخراج جو انتظار حسین کے فن میں زبان کی ساخت، اور کرداروں کی تعمیر میں کہانی کی تکنیک اور داستان کے پیرایے کو باہم مزید مربوط کرنے سے عبارت ہے، اس کی گہری بتدریج آخری آدمی کی کہانیوں ہی میں نکلتی ہیں۔ گویا ”جس کرے“ میں داستانی انداز کو اپنانے کی جو بشارت ملتی ہے، آخری آدمی کی کہانیوں میں وہ ذہن دروج کو سرشار کرنے والی صداقت بن کر سامنے آتا ہے، اور رفتہ رفتہ یہ مثیلی انداز مستقل طور پر انتظار حسین کے فن کی خصوصیت خاصہ کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ کہانی کے روایتی ڈھانچے کو تو علامتیت اور استعاریت نے توڑ ہی دیا تھا۔ انتظار حسین نے داستانی اسلوب و عناصر کی مدد سے اسے ایک تازہ سرنگی ذائقہ سے آشنا کرایا جس کی کوئی نظیر اس پیمانے پر اردو افسانے میں نہیں ملتی۔

(۳)

انتظار حسین کے فن کا تیسرا پڑاؤ ان کہانیوں سے عبارت ہے جن کے بنیادی محرک اتنے نفسیاتی، انسانی مسائل نہیں، جتنے سماجی، سیاسی مسائل ہیں۔ ان کا مجموعہ شہر افسوس اس منزل کی صاف نشان دہی کرتا ہے۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ شہر افسوس کی کہانیاں سب کی سب ۱۹۶۷ء اور ۱۹۷۲ء کے درمیان لکھی گئیں، لیکن اس مجموعے کی کہانیوں کو ایک ساتھ پڑھنے سے اتنا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ انھیں کسی منصوبے کے تحت ہی ایک مجموعے میں یکجا کیا گیا ہے۔ انتظار حسین پر لکھے والوں نے ان کہانیوں کی سیاسی سماجی جہت پر وہ توجہ نہیں کی جو ان کا حق ہے، یا پھر کچھ لوگوں کو انتظار حسین کے اس انسانیت نے بھٹکا ہوا ہے جو شہر افسوس کے آخر میں شامل ہے۔ اس میں ماضی کے اندھیرے میں چھپے کی طرف سفر کا جو اشارہ ہے، اس کے باعث بھی شاید عام پڑھنے والوں کو انتظار حسین کے ذہنی سفر میں اسی بڑی تبدیلی کا احساس نہ رہا ہو، حالانکہ انتظار حسین کے تخلیقی سفر میں یہ تبدیلی اتنی ہی اہمیت رکھتی ہے، جتنی کہ اس سے پہلے کی وجودی انسانی جہت والی تبدیلی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ کلی کو چمے اور کنکری کے افسانوں اور آخری آدمی کے افسانوں میں جو فرق ہے، کچھ ویسا ہی بنیادی فرق آخری آدمی اور شہر افسوس کے افسانوں میں بھی ہے۔ پہلے دور کے بعد چونکہ موضوعات کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ پیرایہ بیان اور اسلوب بھی بدلا تھا، یعنی انتظار حسین نے حکایات، ملفوظات، اساطیر اور مذہبی روایات کی مدد سے مثیلی انداز اختیار کیا تھا، اس لیے وہ تبدیلی عام طور پر محسوس کر لی گئی تھی، جبکہ دوسرے دور کے بعد چونکہ صرف محرکات کی نوعیت بدلی اور رویہ دہی باطنی، اور پیرایہ بیان وہی مثیلی، حکایتی رہا، اس لیے

اس اہم تبدیلی کو پوری طرح محسوس نہیں کیا گیا۔ ممکن ہے اس میں کچھ ہاتھ اس اعتراض والزام کا بھی رہا ہو کہ انتظار حسین ماضی پرست ہیں، پیچھے کی طرف دیکھتے رہتے ہیں، اندھیروں یا آسیبوں میں مبتلا رہتے ہیں یا دوسرے لفظوں میں وہ رجعت پسند یا ظلمت پسند ہیں۔ یہ اعتراض اتنی شدت سے کیا گیا کہ انتظار حسین کو جو بہترین تنقیدی صلاحیت کے بھی مالک ہیں، اپنی ماضی سے دلچسپی کے بارے میں طرح طرح کی تاویلیں کرنی پڑیں۔ اگرچہ ان کی نثر کا حال محبوب کی زلف کا سا ہے جو تہج دے کے دل کو اڑا لے جاتی ہے، تاہم چونکہ معترضین کا کوئی سر دکار ادب یا اس کے جمالیاتی تقاضوں سے نہیں، اور چونکہ حوالے، دلائل یا ثبوت ایسے لوگوں کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے، جہاں بات ان کے مطلب کی نہ ہو، آسانی سے آنکھیں بند کر لیتے ہیں، اور روز روشن کو بھی ظلمت سے تعبیر کر سکتے ہیں، اس لیے کسی جواب کی ضرورت ہی نہ تھی۔ ہمارے معاشرے کی ایک خرابی یہ بھی ہے کہ ہم اصل کو نہیں، لیبیل کو دیکھتے ہیں۔ غلط یا صحیح، اردو میں ایسے لیبیل نظریاتی یا شخصی کمیں گاہوں میں بیٹھ کر تیار کیے جاتے ہیں اور پھر سازش کے تحت چپکاتے جاتے ہیں۔ فنکار کی حوصلہ شکنی تو ہوتی ہے، لیکن اگر وہ سچا اور کھرا ہے تو ان حرکتوں کو جھیل جاتا ہے، البتہ قاری بے چارہ مگر ہی کا شکار ہوتا ہے، اور غیر ادبی افترا پر دازیوں کو شہ متی ہے۔ لوگ چونکہ سُنی سنائی میں یقین رکھتے ہیں، پڑھتے بھی ہیں تو دوسروں کی عینک سے، اور سوچنا بہر حال ایک تکلیف دہ عمل ہے، اس لیے لیبیل خواہ وہ کتنا ہی غلط ہو، چل نکلتا ہے۔ مبطعون کرنے والے چونکہ سب کچھ اپنی لیک کی حفاظت اور اپنے ذہنی تعصب کی بنا پر کرتے ہیں، اس لیے ان کے غیر جانبداری سے ادب پڑھنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ شاید اسی وجہ سے ان لوگوں کا مقدر یہی ہے کہ سنجیدہ ادبی گفتگو میں انھیں نظر انداز کر دیا جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ سارا ادب، جو وجودی، انسانی جہت کا ادب ہے، بھی ایک طرح سے سماجیت رکھتا ہے۔ اور انتظار حسین کے یہاں تو اس سے بڑھ کر اور بھی بہت کچھ ہے جو سیاسی اور سماجی مسائل سے ان کے گہرے تخلیقی رشتے کا ضامن ہے۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو شہرِ افسوس کی بیشتر کہانیوں کا مطالعہ انتظار حسین کے فن کی ایک نہایت معنی خیز اور فکر انگیز جہت کو سامنے لاتا ہے۔ یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ انتظار حسین نے اپنے اس مجموعے کا نام اپنی کہانی "شہرِ افسوس" کی بنا پر شہرِ افسوس بلا دیا نہیں رکھا۔ یہ شہرِ افسوس کہاں ہے، اور کیوں ہے، اس کا ذکر آگے آئے گا۔

شہرِ افسوس میں بھی دو طرح کی کہانیاں ہیں۔ ایک وہ جن میں معاشرے کا دردمشلی پیرایے میں مزید انداز سے بیان ہوا ہے، اور جب تک اس طرف توجہ نہ کی جائے، اس کی گرفت آسان نہیں۔ دوسری کہانیاں وہ ہیں جہاں تمثیلی پیرایے کا لبادہ کہیں کہیں سے چاک ہو گیا ہے، اور یہ درد ابھر کر سامنے آ گیا ہے۔

پہلی قسم کی کہانیوں میں "وہ جو کھوئے گئے"، "شہرِ افسوس"، "دوسرا گناہ" اور "وہ جو دیوار کوڑھٹاٹ سکے" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ "وہ جو کھوئے گئے" داستانی انداز کی مکالماتی کہانی ہے، تیز و استعجاب کی کیفیت شروع ہی سے قاری کو گرفت میں لے لیتی ہے اور ذات کے گم شدہ حصے کی کھوج کی سعی و جستجو آخر تک قائم رہتی ہے۔ اس میں چار بے نام آدمی ہیں: زخمی سردالا، بارشِ آدمی، نوجوان آدمی، اور وہ جس کے گلے میں تھیلا پڑا ہوا ہے۔ چاروں اس شک میں مبتلا ہیں کہ ان میں سے ایک گم ہو گیا ہے۔ چاروں انگلی اٹھا کر ایک ایک کو گنتے ہیں، بار بار گنتے ہیں اور حیران ہوتے ہیں کہ "ایک آدمی کہاں ہے؟" کہانی میں ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ شروع ہی سے محسوس ہو جاتا ہے کہ یہ چاروں قتل و خون اور مار دھاڑ سے بچ کر آئے ہیں۔ ایک آدمی کا سر زخمی ہے، اس سے خون ابھی تھوڑا تھوڑا رسیں رہا ہے، وہ درخت کے تنے سے سر ہٹکائے ہوئے آنکھیں کھول کر پوچھتا ہے "ہم نکل آئے ہیں؟" بارشِ آدمی اطمینان بھرے لہجے میں کہتا ہے "خدا کا شکر ہے ہم سلامت نکل آئے"۔ "میری جہاں سے آئے ہیں، وہاں تباہی تھی اور سلامت نکل آنا اطمینان کی بات ہے۔ یہ سب جانیں بچا کر بھاگے ہیں۔ بارشِ آدمی زخمی سردالے سے کہتا ہے "عزیز فکر مت کر، خون رک جائے گا، اور زخم اٹھ چاہے تو جلد بھر جائے گا"۔ خون تباہی و بربادی، قتل و غارت اور حرب و ضرب کا استعارہ ہے۔ اسی طرح زخمِ جدائی یا ہجرت کا یا زمینوں اور تہذیبوں سے بچھڑنے کا اشارہ ہو سکتا ہے۔ چاروں کا بچ کر ادھر آ جانا، اپنی سلامتی پر اطمینان کا اظہار کرنا اور گم شدہ شخص کے لیے زخمی سردالے کا لاشیٰ لے کر اُس طرف چلنا جس طرف سے کتے کے بھونکنے کی آواز آرہی ہے، اپنے وجود کے پیچھے چھوڑے ہوئے باگم شدہ حصے کی تلاش کا مظہر ہو سکتا ہے۔ پوری کہانی میں دہشت، خوف، کھوج اور گم شدہ حصے کو دوبارہ پانے کی مٹھا ہے۔ کتے کے بھونکنے کی آواز دور اندھیرے سے آتی ہے۔ زخمی سردالا ایک جانب جاتا ہے تو کتے کی آواز دوسری جانب سے آتی ہے۔ تھیلے والا لاشیٰ اٹھائی دیتا ہے، بارشِ آدمی بھی اٹھ کھڑا ہوتا ہے، چاروں سامنے کر اس طرف جاتے ہیں، دور تک جاتے ہیں، کچھ نظر نہیں آتا۔ "جہاں تو کوئی تھی نہیں ہے"۔ بارشِ آدمی ہمت بندھاتا ہے "بھکار کر دیکھو، اسے یہیں کہیں ہونا چاہیے"۔ زخمی سردالے نے بھارنے کا ارادہ کیا۔ لیکن اس کے ذہن سے اُس کا نام ہی اتر گیا۔ نا تو نام انھیں اس کی صورت بھی یاد نہیں رہی۔ سب سوچ میں میں پڑ گئے کہ "اب ہمیں نہ اس کا نام یاد ہے، نہ صورت یاد ہے کیا خبر کون مل جائے"۔ چاروں بیٹھے ہیں وہیں آتے ہیں جہاں سے چلے تھے، اور انھیں یاد کر کے ابدیدہ ہونے پر جنمیں وہ چھوڑ آئے تھے۔ کہانی ان چاروں دہشت زدہ اور بچھڑے ہوئے انسانوں کے مکالموں کے ذریعے آگے چلتی ہے۔

دیرانہ آتہائی، رات کا سناٹا اور خوف دہراس کا عالم۔ بارش آدمی سمجھتا ہے کہ وہ بے شک ہم ہی میں سے تھا، مگر جس قیامت میں ہم گھروں سے نکلے ہیں اُس میں کون کس کو پہچان سکتا تھا۔ باتوں ہی باتوں میں انتظار حسین ان کی گمشدگی کا رشتہ صدیوں کے ان قافلوں سے ملا دیتے ہیں جن کا ایک نام غناط ہے ایک جہاں آباد اور ایک بیت المقدس ادویوں کہانی کی معنیاتی فضا تا ریح کے قدیم زمانوں پر محیط ہو جاتی ہے۔ بارش آدمی کو اس بات کا دکھ ہے کہ وہ اپنا سب کچھ تو چھوڑ آئے ہیں مگر کیا اپنی یادیں بھی چھوڑ آئے ہیں۔ تھیلے والا آدمی کہتا ہے کہ اُسے تو صرف اس قدر یاد ہے کہ گھر دھڑ دھڑ جل رہے تھے اور ہم بھاگ رہے تھے۔ بارش آدمی آہ سرد بھرتا ہے، اور کہتا ہے "کیا بستی تھی کہ جل گئی" "کیا خلقت تھی کہ بکھر گئی" "کیا صورتیں تھیں کہ نظروں سے اوجھل ہو گئیں" زخمی سرد والا آنکھیں موندے موندے کہتا ہے "مجھے کچھ یاد نہیں" بارش آدمی: "چوٹ زیادہ شدید ہو تو دماغ سُسن ہو جاتا ہے اور حافظہ تھوڑی دیر کے لیے معطل ہو جاتا ہے" تھیلے والا بٹیرے سر میں کوئی چوٹ نہیں لگی۔ پھر بھی مجھے خاصی دیر تک یوں لگا جیسے میرا دماغ سُسن ہو گیا ہے" اس سے اشلہ اس جذباتی اور روحانی چوٹ کی طرف ہے جس سے حواس سُسن ہو گئے ہیں۔ چاروں یاد کرنے کی کوشش کرتے ہیں، کچھ بھی یاد نہیں آتا۔ وہ ایک بار دوبار غرض بار بار خود کو گنتے ہیں۔ پہلے زخمی سرد والا پھر بارش آدمی پھر تھیلے والا اور پھر نوجوان گنتے کا عمل دہراتے ہیں۔ اور گنتی کے دوران گنتے والا خود کو بھول جاتا ہے۔ انھیں صرف یہی خلش ہے کہ ان میں سے ایک آدمی کم ہو گیا ہے۔ یہ آدمی کون ہے۔

"پھر نوجوان دفعتاً چونکا۔ اسے یاد آیا کہ گنتے ہوئے اس نے بھی اپنے آپ کو نہیں گنا تھا۔ اور اس نے کہا کہ "جو آدمی کم ہے وہ میں ہوں"۔
یہ کلام سنتے سنتے تھیلے والے آدمی نے یاد کیا کہ گنتے ہوئے تو اس نے بھی خود کو نہیں گنا تھا۔ اس نے سوچا کہ کم ہو جانے والا آدمی وہ ہے...

تب سب چکر میں پڑ گئے اور یہ سوال اٹھ کھڑا ہوا کہ آخر وہ کون ہے جو کم ہو گیا ہے اس آن زخمی سرد والے کو لگا کہ وہ آدمی تو یہیں کہیں ہے مگر میں نہیں ہوں"۔
بارش آدمی نے اسے سمجھاتے ہوئے کہا "عزیز تو ہے" ایک ایک ساتھی نے اسے یقین دلایا کہ وہ ہے تب اس نے ٹھنڈا سانس بھرا اور کہا کہ "چونکہ تم نے میری گواہی دی اس لیے میں ہوں۔ افسوس کہ میں اب دوسروں کی گواہی پر زندہ ہوں"۔

اس پر بارش آدمی نے کہا ”اے عزیز شکر کر کہ تیرے لیے تین گواہی دینے والے موجود ہیں۔ ان لوگوں کو یاد کر جو تھے مگر کوئی ان کا گواہ نہ بنا۔ سو وہ نہیں رہے۔“
 زخمی سردالا بولا ”سو اگر تم اپنی گواہی سے پھر جاؤ تو میں بھی نہیں رہوں گا۔“
 یہ کلام سن کر پھر سب چکرا گئے اور ہر ایک دل ہی دل میں یہ سوچ کر ڈرا کہ کہیں وہ تو وہ آدمی نہیں ہے جو کم ہو گیا ہے۔ اور ہر ایک اس شخص میں پڑ گیا کہ اگر وہ کم ہو گیا ہے تو وہ ہے یا نہیں ہے۔۔۔

زخمی سردالا ہنسا۔ رفیقوں نے پوچھا کہ اے یار تو کیوں ہنسا۔ اس نے کہا کہ ”میں یہ سوچ کر ہنسا کہ میں دوسروں پر تو گواہ بن سکتا ہوں مگر اپنا گواہ نہیں بن سکتا۔“
 اس کلام نے پھر سب کو چکرا دیا۔ ایک دوسرے نے ان سب کو گھیرا اور ان سب نے نئے سرے سے اپنے آپ کو گنا شروع کر دیا۔ اس بار ہر گننے والے نے گننے کا آغاز اپنے آپ سے کیا مگر جب گن چکا تو گڑ بڑا گیا اور باقیوں سے پوچھا کہ ”کیا میں نے اپنے آپ کو گنا تھا؟“۔۔۔

”بارش آدمی نے سب کی سنی۔ پھر یوں گویا ہوا کہ ”عزیزو میں صرف اتنا جانتا ہوں کہ جب ہم چلے تھے تو ہم میں کوئی کم نہیں تھا۔ پھر ہم کم ہوتے چلے گئے۔ اتنے کم ہوئے اتنے کم ہوتے کہ انگلیوں پر گننے جا سکتے تھے۔ پھر ہمارا اپنی انگلیوں پر سے اعلیٰ بار اٹھ گیا۔ ہم نے ایک ایک کر کے سب کو گنا اور ایک کو کم پایا۔ پھر ہم میں سے ہر ایک نے اپنی اپنی چوک کو یاد کیا اور اپنے آپ کو کم پایا۔“

پوری کہانی میں تحیر و حیرت کی یہی فضا ہے۔ کہانی برصغیر کی ہجرت کے حوالے سے تقویت حاصل کرتی ہے جو بنیادی طور پر سیاسی ہے۔ ایک گہرے ایسے کا احساس روح کو جلائے رہتا ہے گویا کائنات کے اس خرابے میں انسان اپنی آگہی سے غاری ہو چکا ہے یا اپنی اصل سے کٹ کے کھوسا گیا ہے، لیکن کم بخت دل ہے کہ دھڑکے جاتا ہے، اور مات کے سنائے میں جو آج کا سماج ہے، کھوج جاری ہے۔

”شہرِ فسوس“ میں بھی اسی ایسے کا احساس ہے اور ہجرت کے بعد کی کیفیت ہے۔ یہ کہانی اس زبردست اجتماعی تجربے سے تعلق رکھتی ہے جس سے پورا برصغیر گزرا ہے۔ ”شہرِ فسوس“ پاکستان بھی ہے اور ہندوستان اور یہ پورا برصغیر بھی شہرِ فسوس ہو سکتا ہے۔ اس میں تین آدمی ہیں اور پہنوں،

بینیوں اور بی بیوں کی عصمت دری کرنے اور معصوموں کی عزت لوٹنے کے بعد وہ ڈھکے چکے ہیں، اور یہ سمجھتے ہیں گویا مرچکے ہیں ان کے اندر خون جم چکا ہے۔ قریہ قریہ بھاگتے پھر کے کبھی اس کوچے میں کبھی اس گلی میں مگر ان کے لیے ہر گلی بند گلی تھی، اور ہر کوچہ بند کوچہ تھا۔ شہر خسرابی سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں تھا۔ پھر ایک میدان آیا جہاں خلعت ڈیرا ڈالے پڑی ہے بچے بھوک سے بلکتے ہیں، بڑوں کے ہونٹوں پر پٹریاں جمی ہیں، ماؤں کی چھاتیاں سوکھ گئی ہیں، گوری عورتیں سنولا گئی ہیں۔ یہ کیسی بستی ہے؟ جواب ملا کہ ”اے بدنصیب تو شہر افسوس میں ہے اور ہم سیہ بخت یاں دم سادھے موت کا انتظار کرتے ہیں!“ ان سطر دوں میں جو گہرا طنز ہے، کیا اس کی سیاسی سماجی معنویت سے کسی کو انکار ہو سکتا ہے؟

”اے لوگو! سچ بتاؤ، تم وہی نہیں ہو جو اس بستی کو دارالامان جان کر دور سے چل کر آئے اور یہاں پسر گئے۔ انھوں نے کہا کہ اے شخص تو نے خوب پہچانا ہم انھیں خانہ بربادوں کے قبیلہ سے ہیں۔ میں نے پوچھا کہ خانہ بربادو، تم نے دارالامان کو کیسا پایا۔ بولے کہ خدا کی قسم، ہم نے اپنوں کے ظلم میں صبح کی۔ یہ سن کر میں ہنسا۔ وہ میرے ہنسنے پر حیران ہوئے۔ میں اور زور سے ہنسا۔ وہ اور حیران ہوئے۔“

کہانی کا مرکزی احساس یہ ہے کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں پھر کوئی زمین انھیں قبول نہیں کرتی، جو زمین جنم دیتی ہے وہ بھی اور جو دارالامان بنتی ہے وہ بھی گیا کا بھکشو کہتا ہے کہ میں نے گیا نگر میں جنم لیا اور یہ جانا کہ دنیا میں دکھ ہی دکھ ہے، اور نردان کسی صورت نہیں، اور ہر زمین ظالم ہے۔ یہ مکالمہ اس سے آگے بڑھتا ہے اور فکرِ مطلق کی کچھ ایسی کیفیت سے دوچار کرتا ہے جو اپنشدوں کی یاد دلاتی ہے :

”اور آسمان“؟

”آسمان تلے ہر چیز باطل ہے۔“

میں نے تامل کیا اور کہا کہ ”یہ سوچنے کی بات ہے۔“

”سوچ بھی باطل ہے۔“

”بزرگ سوچ ہی تو انسانیت کی اصل متاع ہے۔“

وہ دو لوگ بولا ”انسانیت بھی باطل ہے۔“

”پھر حق کیا ہے؟“ میں نے زچ ہو کر پوچھا۔

”حق؟ وہ کیا چیز ہوتی ہے؟“

”حق“ میں نے پورے زور اور اعتماد کے ساتھ کہا۔

اور اس نے سادگی سے کہا کہ ”جسے حق کہتے ہیں وہ بھی باطل ہے۔“

انتظار حسین پوچھتے ہیں کہ یہ کونسی گھڑی ہے اور یہ کیا مقام ہے، جواب ملتا ہے یہ زوال کی گھڑی ہے اور مقام عبرت ہے اور جس شخص نے بہنوں اور ماؤں کی عصمت دری کی ہے، وہ وہ خود ہے۔ اس نے اپنے آپ کو پہچانا اور مر گیا، کیوں کہ اپنے آپ کو پہچاننے کے بعد زندہ رہنا مشکل ہے سب لوگ اپنے اپنے گناہوں کو یاد کرتے ہیں اور اپنے چہروں کو نسخ پاتے ہیں سوچتے ہیں ”آگے جب ہم نکلے تھے تو اپنے اجداد کی قبریں چھوڑ آئے تھے، اور اب کے نکلے ہیں تو اپنی لاشیں چھوڑ آئے۔“ ایک شخص اُس عورت کا قصہ سناتا ہے جو فرنگی سے بہت لڑی پھرا جزا کر اپنے خوشبو شہر سے نکلی اور نیپال کے جنگلوں میں مثل بوے آوارہ کے کھو گئی۔ آفت زدہ شہر میں لاپتہ ہونے سے یہ بہتر ہے کہ آدمی گھنے مہیب جنگلوں میں کھو جائے۔“ وہ جو کھوئے گئے ”میں ہجرت کے مسئلے کو غناط، جہاں آباد اور بیت المقدس کے تناظر میں دیکھا گیا تھا۔ یہاں دو اور ہجرتوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ پہلی گوتم بدھ کی، ہجرت جو فلسفیانہ تھی، اور دوسری حضرت نعل کی ہجرت جو قومی اور سیاسی تھی۔ ان دونوں کے حوالے سے انتظار حسین نے کہانی میں صدیوں کے دلہ در دکا احساس پیدا کر دیا ہے۔ کہانی کا انجام اسی احساس کے ساتھ ہوتا ہے کہ ہر شخص شہر افسوس میں ہے، اور گنا کے بھکشو کی بات یاد آتی ہے کہ ”ہر زمین ظالم ہے اور آسمان تلے ہر چیز باطل ہے اور کھڑے ہوں گے لیے کہیں امان نہیں ہے۔“

”وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے“ میں یا جوج ماجوج کی مثال ہے جو دن بھر دیوار کو چاٹتے ہیں۔ حتیٰ کے دیوار انڈے کے چھلکے کے مانند ہو جاتی ہے، اور وہ یہ کہہ کر سو جاتے ہیں کہ باقی دیوار صبح کو چاٹیں گے۔ مگر جب صبح کو اٹھتے ہیں تو سید سکندری پھر موٹی اور اونچی ہو جاتی ہے۔ یا جوج ماجوج بھائی ہیں۔ یہ کوئی دہم سایہ ملک یا معاشرے بھی ہو سکتے ہیں۔ سید سکندری دونوں کی مشترک دشمن ہے جو پہاڑ کی مثال دونوں کے سروں پر کھڑی ہے۔ کیا غربت، افلاس، جہالت، مغربی طاقتوں کا استحصال اور استعماریت ابھرتے ہوئے معاشرہ کے لیے سید سکندری نہیں، جسے وہ چاٹ کے ختم کر دینا چاہتے ہیں لیکن ختم نہیں کر پاتے۔ طبرستان کے ٹھنڈے، میٹھے چشمے کے پانی تک پہنچنے کے لیے آل یا جوج اور آل ماجوج ایک دوسرے سے لڑنے لگے، اور انھوں نے ایک دوسرے کے خون میں ہاتھ رنگے۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ یا جوج ماجوج سید سکندری کو چاٹنے کی بجائے رات بھر ایک دوسرے کو چاٹتے رہے۔ حتیٰ کہ یا جوج ماجوج کے چاٹنے سے اور ماجوج یا جوج کے چاٹنے سے انڈے کی

مثال رہ گیا۔ بوڑھے دانشمند نے انھیں گتھم گتھا دیکھ کر بصدافسوس کہا کہ "یافث کی اولاد دو منھواں منہ پ بن گئی کہ خود ہی کو ڈس رہی ہے" کسی بھی تمثیلی کہانی کی طرح اس کہانی کی بھی کسی تعبیریں ہو سکتی ہیں۔ باہرگر برسر پیکار دو بھائی، یاد دو قومیں، دو معاشرے یاد دو پڑوسی ملک کہاں نہیں ہیں۔ برصغیر میں بھی، خلیج فارس میں بھی، مشرق وسطیٰ میں بھی، دیت نام اور کمبوڈیا کمپوچیا میں بھی، اور دنیا کے کس حصے میں نہیں، لیکن خیرات تو گھر ہی سے شروع ہوتی ہے۔

"دوسرا کناہ" میں ایملک، حشام اور زمران کی تمثیل ہے جس کے ذریعے انتظار حسین نے نہایت فنکارانہ طور پر سماجی طبقات کی تقسیم، اور نابرابریوں کے وجود پر اظہار خیال کیا ہے۔ یہ کہانی اس مزے کی ہے کہ اگر مارکسی احباب اس کو کھلے دل سے پڑھیں، تو اس تمثیل کو اپنے معاشی فلسفے کی تمثیل جانیں، اور بعید نہیں کہ دعویٰ کریں کہ یہ کہانی شدید طور پر "ترقی پسند" نظریات کی حامل ہے۔ ان لوگوں نے جو دور دور کی زمین سے چل کر یہاں پہنچے تھے، حشام کو اپنے میں بڑا جان کر بیچ میں بٹھایا کہ منصفی کرے۔ اس نے ساری زندگی ٹاٹ پہنا، اور سب کے ساتھ ایک دسترخوان پر بیٹھ کر موٹی روٹی کھائی، اور مٹی کے پیالے میں پانی پیا۔ جب وہ مرا تو اس کے بیٹے زمران کو اپنے بیچ بٹھایا۔ زمران نے بھی خوب منصفی کی۔ پھر ہوا یہ کہ زمران کے دسترخوان کے لیے آٹا باریک پیسا جاتا تھا، اور ایک بڑی سی تھلنی میں چھانا جاتا تھا، اور بھوسی لوگوں میں تقسیم کر دی جاتی تھی تاکہ جنھیں آٹا کم ملے انھیں بھوسی زیادہ ملے۔ یوں زمران کے دسترخوان کی روٹی کی رنگت اور ہوگئی اور خلقت کے دسترخوان کی روٹی کی رنگت اور ہوگئی۔ ایملک دسترخوان پر بیٹھے ہوئے زمران کی روٹی کے اچلے پن کو دیکھ کر حیران ہوا کہ گوشت ناخن سے جدا ہو گیا ہے اور گیسوں تھوڑا اور بھوک زیادہ ہوگئی۔ چنانچہ وہ اٹھ کھڑا ہوا۔ ایملک اپنی زوجہ کو لے کر بستی سے نکل گیا اور دو درجہ گیل میں جا کر ڈیرا ڈالا۔ پھر یوں ہوا کہ ایک قافلہ غمخیز و خراب دہاں پہنچا، پھر دوسرا، پھر تیسرا۔ قافلے آتے چلے گئے اور ڈیرے ڈالتے چلے گئے۔ سب سے آخر میں وہ قافلہ آیا جس کا بزرگ سب کے بیچ بیٹھ کر سب کا بزرگ بنا اور منصف ٹھہرا۔ اس کے پاس کچھ ساز و سامان نہ تھا۔ سوائے ایک آٹے کی تھلنی کے، اور یہ آٹے کی پہلی تھلنی تھی جو اس بستی میں پہنچی۔ گویا اس طرح ادنیٰ بیچ اور طبقاتی نابرابری کا چکر پھر سے شروع ہو گیا۔

اب تک تیسرے دور کی جن کہانیوں کا ذکر کیا گیا ان میں سماجی سیاسی معنویت گہرے تمثیلی پیرایے میں ملتی ہے۔ اگر ان افسانوں کی سماجی سیاسی معنویت پر اصرار نہ کیا جائے تب بھی فسق نہیں پڑتا کیونکہ ان کی دوسری تعبیریں بھی ممکن ہیں، اور بیانیہ کا لطف و اثر بالذات طور پر بھی قائم

رہتا ہے۔ لیکن شہرِ افسوس میں ان کہانیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ تعداد ایسی کہانیوں کی ہے جن کی کوئی تعبیر سیاسی، سماجی اور معاشرتی حوالے کے بغیر ممکن ہی نہیں، یعنی سماجیت سے انکار کیا ہی نہیں جاسکتا۔ اگرچہ پہلی نوع کی کہانیاں کہیں زیادہ مؤثر معنیاتی طور پر کہیں زیادہ بھرپور اور جمالیاتی طور پر کہیں زیادہ پر لطف ہیں۔ بہر حال "مشکوٰۃ گوگ"، "شرم الحرام"، "کانا دجال"، "دوسرا راستہ"، "اپنی آگ کی طرف" اور "اندھی گلی" کو براہِ راست سیاسی سماجی کہانیوں کی ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔ ان کہانیوں میں وہ فنی حسن اور تہِ داری نہیں جو تمثیلی کہانیوں کی خصوصیت ہے، اس لیے ان کے تفصیلی تجزیے کی ضرورت نہیں، صرف موضوع کی طرف اشارہ کر دینا کافی ہوگا۔ "مشکوٰۃ گوگ" میں چار دوست ہیں، کسی کا تعلق کسی پیشے سے ہے کسی کا کسی پیشے سے، لیکن چاروں ایک دوسرے پر تنگ کرتے ہیں کہ ان میں سے ہر شخص یہ سمجھتا ہے کہ دوسرا سیاسی طور پر بکا ہوا ہے، اور وہ خود سر سے پیسہ تک ایسا نڈار ہے۔ "شرم الحرام" میں مسجدِ بیت المقدس پر نا جائز قبضے اور عرب اسرائیل تنازعے کا ہے۔ یہی موضوع "کانا دجال" کا بھی ہے، جس میں موسو دایاں کی تطبیق روایت کے کانے دجال سے کی ہے، یعنی وہ جرنیل جس کی ایک آنکھ نہیں ہے اور ہر پردہ ڈالے رکھتا ہے، امریکہ جس طرح اسرائیل کی پشت پناہی کر رہا ہے، اور جس طرح غریب ملکوں کی طرف امداد کے طور پر چند "کھرے پھینک دیتا ہے" جو دراصل اس کے کانوں کا میل بھی نہیں، اس سیاسی صورت حال پر انتظار حسین نے گہر زور طعنے لگایا ہے۔ "دوسرا راستہ" اس لحاظ سے اہم کہانی ہے کہ اس میں معاشرے کی اس سماجی سیاسی حالت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جسے انتظار حسین کے ناول "بستی" کے دوسرے حصے کا پیش خیمہ کیا جاسکتا ہے۔ ظفر اور امتیاز ڈبل ڈیکر میں لکھنے کی برابر بیٹھے کہیں جا رہے ہیں۔ ڈبل ڈیکر میں دو منزلیں ہیں کہیں یہ ایسے ملک یا معاشرہ کی طرف تو اشارہ نہیں جس کے دو حصے ہوں، اس میں ایک شخص کے ہاتھیں لمبی سی چھڑی ہے چھڑی سے تنگی ہوتی گنتے کی تختی پر لکھا ہوا ہے "میرا نصب العین، مسلمان حکومت کے پیچھے جمنا ادا کرنا" کہتے والا آدمی بار بار تقریر کرتا ہے اور ایمان والوں کو انصاف و احتساب کی دعوت دیتا ہے۔ گویا یہ بس پورا معاشرہ ہے جس میں طرح طرح کے لوگ سوار ہیں۔ راستے میں مشتعل ہجوم بسوں پر پتھر برس رہا ہے۔ چنانچہ ڈبل ڈیکر بس دوسرا راستہ اختیار کرتی ہے بس جب اپنے "روٹ ہی پر نہ چل رہی ہو تو اسٹاپ پر رکنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا" کئی بار دونوں کو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ جب یہ بس چلی بھتی تو اس کا نمبر "ایک" تھا، اب پتہ نہیں اس کا کیا نمبر ہے اور یہ کہیں پہنچے گی بھی یا نہیں، یا اس کا "ڈرائیور" نہایت غلط قسم کا آدمی ہے جو کئی حادثے کر چکا ہے سوار یوں

کی ہڈیاں پسلیاں ٹوڑا ڈالتا ہے اور خود صاف پنج نکلتا ہے۔ سواریاں یہ بھی سوچتی ہیں کہ "شاید بس بغیر ڈرائیور کے چل رہی ہے"۔ ظفر اور امتیاز برابر سوالیہ نشان بنے ہوئے ہیں کہ وہ "اسٹیشن" ہی کی طرف جارہے ہیں یا کہیں اور۔ دونوں کے سامنے "میرا نصب العین" والا کتبہ ہے اور دونوں کو یقین نہیں کہ وہ سلامتی سے نکل جائیں گے۔ کچھ اکی نو عیت کی بے یقینی اور سماجی طنز کی کیفیت "سیکنڈ راونڈ" میں بھی ملتی ہے جو آخری آدمی کی واحد سیاسی کہانی ہے جس میں ہندوستان پاکستان کی جنگ کو موضوع بنایا گیا ہے۔

"اپنی آگ کی طرف" کی معنویت بھی سماجی سطح پر ٹھکتی ہے۔ یوں تو اس کہانی کی دوسری تعبیر بھی کی گئی ہے، لیکن کہانی اتنی واضح ہے کہ کسی دوسری تعبیر کی گنجائش ہی نہیں۔ ایک عمارت میں آگ لگ گئی ہے اور وہ شخص جو برسوں سے اس عمارت کے ایک کمرے میں رہتا تھا، باہر کھڑا ہے۔ لوگ اس سے کہتے ہیں اپنا سامان نکالو لیکن وہ ایسا نہیں کرتا۔ "گھر کی چیزیں گھر کے اندر رکھے رکھے جو پکڑ لیتی ہیں پھر انہیں ان کی جگہ سے اٹھانا بہت مشکل ہوتا ہے، لگتا ہے کہ درخت اکھاڑ رہے ہو، شہر میں گڑا ہوا ہے۔" روز آگ، روز آگ حد ہو گئی، کیوں جی کچھ چھوڑیں گے بھی یا سب ہی جلا ڈالیں گے۔ جب ہم ایک دوسرے پر رحم نہیں کرتے تو اللہ ہم پر کیوں رحم کرے گا؟ بعض بعض عمارت اس طرح جلتی ہے کہ ساتھ میں لگی بستی راکھ کا ڈھیر بن جاتی ہے۔ اللہ اپنا رحم کرے۔ پوری کہانی میں خانہ جنگی، بدامنی اور آتش زنی کی فضا ہے شیخ علی مجبوری کی روایت کہانی میں مرکزیت پیدا کرتی ہے کہ ایک پہاڑ میں آگ لگی ہوئی ہے، آگ کے اندر ایک چوہا ہے کہ اندھا دھند چکر کاٹ رہا ہے۔ مگر جیسے ہی وہ پہاڑ کی آگ سے باہر نکلتا ہے، مر جاتا ہے مرکزی کردار کا، گھر، جل چکا ہے لیکن وہ اپنے گھر، کی طرف جاتا ہے، اپنی آگ کی طرف، کیونکہ وہ مرنا نہیں چاہتا۔ موت، اندر بھی ہے اور موت، باہر بھی ہے، لیکن گھر کی موت، باہر کی موت سے بہتر ہے۔ خانہ جنگی اور بدامنی کی حالت میں یہ کیسا معنی خیز اشارہ ہے۔

ان کہانیوں میں جگہ جگہ مکالموں اور صورت حال کے ذریعے، کرداروں کے احساسات اور ذہنی کیفیات کے ذریعے اور حکایتوں اور تمثیلوں کے ذریعے انتظار حسین نے معاشرے پر بھرپور تنقید کی ہے۔ ان کا ہجو کہیں بھی مایوسی، الم ناکی یا درشتی کا نہیں بلکہ ہمدردانہ ہے۔ یہ اندازِ نظر واضح سیاسی شعور اور گہری سماجی ذمہ داری کی دین ہے۔ البتہ جس طرح سے یہ مجموعہ "وہ جو کھوئے گئے" سے شروع ہو کر "شہرِ افسوس" پر ختم ہوتا ہے، اس سے انتظار حسین کے بعض ناقدین کو ہر طرف قیامت ہی قیامت کے آثار نظر آنے لگے۔ اور انتظار حسین کے فلکشن کو DOOMSDAY FICTION سے تعبیر کیا جانے لگا۔

”گھٹن سی گھٹن ہے کہیں روزن ہے نہ دریچہ۔ خوابوں اور خوش فہمیوں کو پناہ گاہ بنانے والے پرانے درختوں کی طرح کاٹ دیے جاتے ہیں، جلا کر ڈھیر کر دیے جاتے ہیں“ (محمد سلیم الرحمن) لیکن وہ اس بات کو بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اس مجموعے میں انتظار حسین کا بنیادی CONCERN اپنے عہد کے سیاسی المیوں کی فکر اور وقت کے لگائے ہوئے زخموں کا احساس ہے۔ اس سے میرے مندرجہ بالا مقدمے کی توثیق ہوتی ہے۔ ان کا بیان ہے ”ساتویں دہائی اور آٹھویں دہائی کے آغاز سے انتظار حسین کو بہت کچھ ملتا ہے جو ایندھن کا کام کرتا ہے اور ان کے ذہنی آئٹش دان کو روشن رکھتا ہے۔ ایوب راج کے خلاف بے اطمینانی کا ابال، ۱۹۶۵ء کی جنگ کا دل خراش انجام، مشرقی پاکستان کی بھیانک خونریزی اور ان سب پر طرہ — دسمبر ۱۹۷۱ء کی فوجی تاراجی، یہ سب زہریں بکھے ہوئے تیر ہیں جو انتظار حسین کے الم انگیز اور خوں فشاں فن کے جسم میں پیوست ہیں“۔ اگر صحیح ہے تو پھر یہ شکایت کیوں؟ یہ جینا بھی کوئی جینا ہے، مگر لگتا ہے جیسے جینے کا یہی انداز اپنایا جا رہا ہے۔ ”گویا سیاسی المیوں یا سماجی زوال پر درد کا اظہار مثبت تخلیقی عمل نہیں ہے؟ کیا سماجی صورت حال پر تنقید یا طنز احتجاج کی شکل نہیں ہے؟ شاید یہ لوگ ادیب سے کسی حل کی توقع رکھتے ہیں یا راہ نجات جاننے کے خواہش مند ہیں۔ یہ رویہ بہت کچھ اس تنقید سے ملتا جلتا ہے جو ادب سے صرف مسیحتی یا پیغمبری کی توقع رکھتی ہے یا پھر اس سے سماجی فلاح و بہبود کا کام لینا چاہتی ہے۔ نیک خواہشات کا احترام ضروری ہے، لیکن کیا کیا جائے کہ صدیوں سے منطقی علوم، سماجی علوم اور سائنس و ٹکنالوجی انسان کی فلاح و بہبود ہی کے نیک کام میں لگے ہوئے ہیں۔ لے دے کے ایک کم بخت ادب ہی تو ہے جو انسانی فطرت کی نیرنگیوں اور بوجھوں، ذہنی الجھنوں اور کشمکشوں اور نہاں خانہ روح کی پرچھائیوں کی آماجگاہ ہے۔ خدا را اے تو صلاح و فلاح تک محدود نہ کیجے۔ کم از کم محمد سلیم الرحمن سے تو یہ توقع نہیں کی جاسکتی۔ دوسرے اگر اس فعل عبث میں گرفتار رہیں تو چنناں مضائقہ نہیں۔

انتظار حسین کے فن کے بارے میں اس سے ملتا جلتا نتیجہ محمد عزمین نے بھی اخذ کیا ہے۔ لگتا ہے انتظار حسین کے فن کو منفی قرار دینے میں وہ غالباً محمد سلیم الرحمن سے متاثر رہے ہیں ان کا کہنا ہے کہ انتظار حسین کی یہ کہانیاں ”یادداشت کے ایک شعوری عمل کے ذریعے ماضی کی بازیافت کی کوششیں (ہیں جن کا نتیجہ) ناکامی اور زوال (ہے) اور آخراً خود تخلیقی شخصیت کی موت“ محمد عزمین نے ”وہ جو کھوئے گئے“ سے ”شہر افسوس“ تک اپنا تنقیدی سفر ”یڑھیاں“ کے ذریعے طے کیا ہے۔ ان کو تین کہانیاں ایسی مل گئیں جن کے، مفاہیم کی کھینچ تان سے وہ اپنے مفرد صنف کی تائید کر سکتے تھے۔

چنانچہ فنکار کے پورے ذہنی سفر سے علاقہ رکھنے کی کھلیڑاٹھانے کی ضرورت ہی کیا تھی۔ تنقید کی نظر بھی کیسے کیسے تعصبات کو راہ دیتی ہے۔ ایک بار جب ہم کوئی مفروضہ گھڑ لیتے ہیں تو پھر اس کے حصار میں خود ہی قید ہو جاتے ہیں، اور سوچتے یہ ہیں کہ قلعے کی فصیلیں اور ابواب محفوظ ہیں، اور عافیت اسی میں ہے کہ کھلی فضا کو نہ دیکھیں اور چڑھتے اترتے سورج کی روشن قبا اور ڈوبتے نکلنے چاند ستاروں کے جال کے چکر میں نہ پڑیں۔ یہ تنقید بھی اُس تنقید سے زیادہ دد نہیں جو فنکار کے لیے ہدایت نامہ تحریر فرماتی ہے، حکم لگاتی ہے مشین گولیاں کرتی ہے اور فنکار کو اُس راہ پر چلنے کی ترغیب دیتی ہے جس میں رفاہ عام اور خدمت خلق کا زیادہ سے زیادہ سامان ہو۔ محمد سلیم الرحمن کی طرح محمد عمر مبین نے بھی ”سیرِ بھیاں“ کی اہمیت پر اصرار کیا ہے، لیکن مبین نے نتیجہ اخذ کرتے ہوئے جہاں رصنی کو یاد رکھا، سید کو فراموش کر دیا۔ رصنی کو نیند نہیں آتی اور خواب دکھائی نہیں دیتے، یہ اگر اشارہ ہے حافظے کے زوال کا، تو سید کو طرح طرح کے خواب دکھائی دیتے ہیں جنہیں وہ بیان کرتا ہے، چنانچہ وہ مظہر ہوا حافظے کی بازیافت کا۔ رصنی کو بھلے ہی نیند نہ آئے یا خواب دکھائی نہ دے۔ (بقول مبین: شخصیت کی موت حافظے کا زوال، لیکن کہانی کے آخر میں سید کی آنکھیں نیند سے بو جھل ہو رہی ہیں، اور وہ کہتا ہے کہ آج کوئی خواب ضرور دیکھے گا۔ یہ انجام منفی ہے یا مثبت؟ اس کا جواب جاننے کی ضرورت نہیں۔ رہا معاملہ ”تخلیقی شخصیت کی موت“ کا، تو اس پیشین گوئی کے بعد بہت سا پانی ہندوستان پاکستان کے دریاؤں میں بہہ چکا ہے، اور تخلیقی شخصیت زندہ ہے یا نہیں، اس کا علم محمد عمر مبین کو ہو گا ہی۔ اس کے بعد کے انتظار حسین کے تازہ ذہنی سفر کا کچھ حال اور نئی مہم جویوں کا کچھ ذکر آگے آتا ہے۔

شہرِ افسوس کی کہانیوں کے چند برس کے اندر اندر ہی انتظار حسین نے اپنا اہم ناول بستی لکھنا شروع کر دیا ہوگا، یا اس کا ڈول ڈال دیا ہوگا۔ یہ ناول منظر عام پر ۱۹۸۰ء میں آیا۔ اس ناول کا تفصیلی ذکر یہاں موصوع سے خارج ہے، لیکن مختصراً اس کی طرف اشارہ کرنا اس لیے ضروری ہے کہ میں اس ناول کو انتظار حسین کے فن کی سماجی سیاسی جہت ہی کا ایک کارنامہ سمجھتا ہوں۔ بستی ایک معاشرہ یا آبادی یا شہر بھی ہے، اور پورا ملک یا پورا برصغیر بھی۔ ناول میں جن مقامی تاریخی حوالوں کی زبان میں بات کی گئی ہے، اُن کے پیش نظر اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ بستی کون سی بستی ہے، اور یہ معاشرہ کون سا معاشرہ ہے، لیکن یہ محدود نوعیت کا فن پارہ نہیں کیونکہ اس میں اساطیری اور داستانی عناصر کے امتزاج سے اور باطنی خود کلامی کے اثر سے آفاقی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ ناول تقسیم ہے

پہلے سے شروع ہو کر واقعات بنگلہ دیش کے کچھ بعد کے دور پر محیط ہے۔ اس میں دونوں جنگوں کا ذکر جس طرح سے آیا ہے، اور ان کی معاشرتی، انسانی جہت سے جو بحث کی گئی ہے، اس کی کوئی مثال اس سے پہلے کے اردو فنکشن میں نہیں ملتی۔ انتظار حسین نے اپنے تماشلی اسلوب سے جا بجا کام لیا ہے، جس سے ناول میں تہ داری و وسعت اور آفاقیت پیدا ہو گئی ہے۔ ناول کا بنیادی موضوع صرف انسان کا بلکہ پورے کے پورے معاشرہ کا زوال ہے۔ لمبیل قابیل کی روایت مرکزی استعارے کے طور پر بار بار ابھرتی ہے، یعنی خون سفید ہو گیا ہے، لاپٹ اور دوسرے کا حصہ مارنے کی وجہ سے بھگڑے بڑھ گئے ہیں، اور بھائی بھائی کا خون کرتا ہے۔ ناول کے شروع کے ابواب جو روپ نگر اور ویاس پود کی معاشرتی فضا کی بازیافت سے متعلق ہیں، بے حد پر تاثیر ہیں، اور ان میں انتظار حسین کا فن اپنے عروج پر دیکھا جاسکتا ہے۔ ناول کے ان ابواب کو پڑھ کر انتظار حسین کے ناڈلٹ "دن" اور افسانے "دلہیز" اور "سیرتھیاں" کی یاد تازہ ہو جاتی ہیں۔ ان میں کچھ کچھ اختلافات کے ساتھ بنیادی معاشرتی ماحول وہی ہے، وہی بچپن کی لمبی راتوں اور کھڑی دوپہریوں کے سلسلے وہی نوجوان خاموش لڑکا اور وہی صابر و شاکر گھٹتی ہوئی لڑکی، وہی بندر، گلیاں، کھیت اور کنوئیں کی منڈیر، وہی یادوں کے دھندلے سلسلے اور خوابوں کی باتیں بستی کے بعد کے ابواب ہیں جہاں ہندوستان پاکستان اور بنگلہ دیش کی آویزش و پیکار اور جنگوں کا ذکر ہے ان میں دہلی دہلی آگ اور گہرا درد ہے۔ سیاسی جزرومد یا محاربات تاریخ کا حصہ ہیں، انتظار حسین نے یہ واقعات بیان کیے ہیں، یہ حالات گنوائے ہیں، بلکہ عام انسانوں پر، سڑک کی بھیڑ پر، رستورانوں میں میٹھے دالوں پر، ٹریفک کی رفتار پر گلی کو چوں گھروں اور بازاروں پر، حتیٰ کہ چرندوں، پرندوں پیڑ پودوں پر ان الم ناک تارخوں کے جو اثرات مرتب ہوتے ہیں، یہ ساری رہنے بسنے والی دنیا، اور پوری بستی انھیں جس طرح دکھتی ہے وہی اور بھگتی ہے، انتظار حسین نے نہایت پر تاثیر پیرائے میں اس معاشرتی اور آفاقی درد کو بیان کیا ہے۔ پورے ناول میں مرکزی کردار کی زندگی کے واقعات اس کے باطنی ذہنی سفر کے ساتھ گندھے ہوئے سامنے آتے ہیں۔ ان تینتیس برسوں کے نشیب و فراز اور سیاسی و معاشی جوار بھاتے پر اردو میں شاید ہی کوئی ناول اس نوعیت کا ہو۔ اس میں جس ذہنی جرأت اور اعتماد سے معاشرے کا احساب کیا گیا ہے، اور خود تنقیدی کوروا رکھا گیا ہے، وہ اپنی جگہ نہایت مثبت تخلیقی عمل ہے، اور میرا خیال ہے کہ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا اس کی معنویت اور اہمیت تسلیم کی جائے گی۔ عام انسانی زوال، انتشار اور معاشرتی اور باطنی بے چینی پر یہ اپنی نوعیت کا پہلا ناول ہے اس کا ڈھانچا حقیقت

پسندانہ ہے لیکن جگہ جگہ اساطیری داستان فضا کا حوالہ اسے مقام اور وقت کی رسمی حدود سے اوپر اٹھا کر اس کے موضوع کو UNIVERSALISE آفاقا دیتا ہے جس طرح انتظار حسین کے داستانی پیرایے، حکایتی انداز اور تمثیلی اسلوب نے اردو افسانے کی فضا بدل دی ہے اور ایک نئی تخلیقی سطح کا اضافہ کیا ہے، اُسی طرح ”بستی“ میں بھی انھوں نے عمداً داستانی پیرایے اور حقیقت پسندانہ ناول کے اجزا کو مربوط کر کے ایک منفرد صنفی ڈھانچا خلق کرنے کی کوشش کی ہے جو لائق توجہ ہے، اور معنیاتی تہ داری کا اعجاز ہے۔ تاہم ناول کی کشش میں جس چیز سے کچھ کمی واقع ہوتی ہے، وہ مرکزی کردار کی انفعالییت ہے۔ انتظار حسین نے اس کا نام ذکر بلا وجہ نہیں رکھا۔ ناول میں سارا ذکر و اذکار اسی سے چلتا ہے۔ وہ راوی کی زبان، ناظر کی آنکھ اور سامع کی سماعت تو ہے ہی، اس کے ساتھ ساتھ اس کی ایک حیثیت اسفنج کی بھی ہے جو ہر چیز کو جذب کرتا ہے، لیکن رد عمل کی شدت سے کسی چیز کو باہر نہیں پھینکتا۔ وہ ڈال سے ٹوٹا ہوا پتہ ہے جو ہوا کے تھپیڑوں کے ساتھ اڑا چلا جا رہا ہو۔ وہ کسی CRISIS میں کوئی فیصلہ نہیں کرتا۔ یہ انفعالییت پوری بستی کا موڈ بھی ہے۔ اس کا قمریہ ہے کہ شاید انتظار حسین نے مرکزی کردار کو عمداً ایسا ہی خلق کیا ہے، کیونکہ وہ فرد بھی ہے، معاشرہ بھی بستی بھی، اور برصغیر کی اسلامی، ثقافتی روایت بھی۔ دوسری وجہ شیراز کا بار بار درآنا اور چائے خانے میں مکالموں کی کثرت ہے جن کے شرکا محدود ہیں، گھوم پھر کے وہی چند دوست جن کی گفتگو سے کہیں کہیں تکرار کی کیفیت پیدا ہوتی ہے نیز واقعات کی رفتار جو ناول میں یوں بھی سُست ہے، مزید سُست پڑ جاتی ہے۔ تاہم یہ ناول عہد جدید کے درد و کرب کو جس طرح گرفت میں لیتا ہے، جس طرح معاشرہ کے گھاؤ دکھاتا ہے، اور جس طرح عمومی انسانی زوال پر تنقید کرتا ہے، اس لحاظ سے اُسے اردو ناول کا ایک نیا اور معنی خیز قدم کہہ سکتے ہیں، اور یہ انتظار حسین کے فن کی سماجی سیاسی جہت معاشرتی خود احتسابی اور گہری انسان دوستی کا بین ثبوت ہے۔

اس حصے کو ختم کرنے سے پہلے ان چند کہانیوں پر بھی مختصراً نظر ڈال لینی چاہیے جو اگرچہ شہرِ افسوس میں شامل ہیں، لیکن جن کا معنیاتی رشتہ پچھلے دور یعنی آخری آدمی والے دور کی کہانیوں سے ہے۔ ایسی کہانیوں میں سے تین خاص ہیں: ”دلہیز“، ”سیڑھیاں“ اور ”مردہ آنکھ“۔ یہ معتقدات، اساطیری اثرات اور انسان کے نسلی اور اجتماعی سفر کی داخلی کہانیاں ہیں۔ ان تینوں میں ”دلہیز“ کا شمار انتظار حسین کی بہترین کہانیوں میں کیا جاسکتا ہے۔ کاش یہاں اتنی گنجائش ہوتی کہ ”دلہیز“ کا تفصیلی ذکر کیا جاسکتا۔ کوٹھری کی دلہیز دراصل یادوں کی دلہیز ہے جس کے پاس اندھیرے دیس کی سرحد ہے جو ماضی میں لگیا

سے۔ ناولٹ "دن" میں یہی دلہیز حویلی ہے جو پورے ماحولی اور اس کی معنویت کو منبھالے ہوئے ہے۔ وہی گھٹی کر دھتی سینوں میں دم توڑتی ہوئی محبت جو اظہار کی راہ دیکھتے دیکھتے ختم ہو جاتی ہے۔ دلہیز البتہ اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اس کا مرکزی کردار ایک عورت ہے جس کا بچپن، جوانی اور محبت اسی اندھیرے میں ڈوب چکے ہیں۔ یہ انتظار حسین کی واحد کہانی ہے جس میں صدیوں کی گوبخ، اور زمین اور معاشرے سے وابستگی کو عورت کی نظر سے دیکھا گیا ہے، اور جو کچھ بھی سوچا اور محسوس کیا گیا ہے عورت کے دل و دماغ سے سوچا اور محسوس کیا گیا ہے۔ عورت کی نظر سے ان وابستگیوں کا بیان انتظار حسین کے فن میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ کہانی اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں جس طرح مینی رشتوں اور گھر خاندان کی بوباس ہے، اس سے ملتا جلتا اظہار ناولٹ "دن" کے علاوہ ناول بستی کے شروع کے حصے میں بھی آیا ہے، جہاں روپ نگر کا ذکر ہے۔ اس موقع پر "روپ نگر کی سواریاں" بھی ذہن میں ابھرتی ہیں۔ لگتا ہے روپ نگر کی یادیں ہی "دلہیز" کو پار کرنے کی یادیں ہیں، اور اسی سے اس کہانی کے حسن و تاثیر کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ جن حضرات نے انتظار حسین کے فن کی عمارت کو شیمی عقائد پر استوار دیکھا ہے، انہوں نے شاید اس بات کو نظر انداز کر دیا ہے کہ شہر افسوس کی سترہ کہانیوں میں سے صرف دو کہانیوں ہیں "سیرھیاں" اور "مردہ راکھ" میں یہ اثرات ملتے ہیں، اور بس۔ باقی پندرہ کہانیوں میں ان کی کوئی جھلک نہیں یوں شیمی عقائد کی تھوڑی بہت جھلک انتظار حسین کے فلکشن میں کہیں کہیں دکھائی دے جاتی ہے، لیکن یہ بنیادی محرک نہیں، مثلاً دن اور داستان میں انتظار حسین نے "جل گر جے" کے تحت "گھوڑے کی ندا" کے ضمن میں جہاں حیدر علی اور میو سلطان کی الو العز می اور جڈ پے حریت کی روایت داستان کے پیرایے میں بیان کی ہے، وہاں اگرچہ شیمی اثرات کی جھلک دکھائی دیتی ہے، لیکن محض BACKDROP کے طور پر بنیادی محرک "گھوڑے کی ندا" اور "جل گر جے" دونوں میں جنگ آدی حب الوطنی اور عزم و شجاعت ہے، یعنی "جل گر جے" میں بخت خاں کی بہادری اور پامردی، اور "گھوڑے کی ندا" میں میو سلطان کی شہادت اور سلطنت خدا داد کا خاتمہ حب الوطنی کے یہ جذبات تاریخی تناظر میں ہیں، جبکہ زیر نظر دور میں انتظار حسین کا بنیادی سائق CONCERN ہم عصر نوعیت کا ہے، اور اتنا تاریخی نہیں جتنا ہم عصر سماجی اور سیاسی ہے۔ اس دور کی بیشتر کہانیاں جیسا کہ اوپر بحث کی گئی، اسی سماجی سیاسی احساس کی بدولت امتیازی حیثیت رکھتی ہیں۔

(۴)

لگ بھگ اسی زمانے میں انتظار حسین کے فن میں ایک اور معنی خیز جہت کا اضافہ ہوتا ہے۔ اسے ان کے چوتھے دور کا آغاز کہہ لیجیے یا چوتھا پڑاؤ۔ لیکن شاید پڑاؤ یا منزل نام کی کوئی چیز ان کے ذہنی سفر میں ہے ہی نہیں یہ ایک مسلسل سفر ہے، ایک متحرک ذہن کا، جو مختلف گزرگاہوں سے نکلتا ہوا جاری ہے اور کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ اس کا اگلا پڑاؤ یا منزل کیا ہوگی۔ انتظار حسین کے فن کی چوتھی جہت عبارت ہے عہدِ وسطیٰ کے داستانی انداز سے بھی زیادہ پیچھے جا کر عہدِ قدیم کی مختلف النوع اساطیری روایتوں کو باہم آمیز کرنے اور زندگی کی صداقتوں کو بیک وقت آریائی، اسلامی اور قبلِ اسلامی اساطیری روایتوں کے تناظر میں دیکھنے، اور نئی تخلیقی سطح پر ان کا اظہار کرنے سے۔ اس نوعیت کی مثالیں ان افسانوں میں دیکھی جاسکتی ہیں جو شہرِ افسوس کی اشاعت کے بعد ادھر ادھر رسائل و جرائد میں سامنے آئے ہیں، اور ابھی تک کسی مجموعے کی شکل میں شائع نہیں ہوئے۔ ان میں سے ذیل کے افسانے پیش نظر ہیں: ”کچھوئے“ (شبِ خون)، ”واپس“ (معیار)، ”رات“، ”دیوار“ (شعور)، ”کشتی“ (محراب)، ”نئی بہویں“ (ماہِ نو)، ”شور“ (ماہِ نو)، ”پوری عورت“ (ادبِ لطیف)، ”انتظار“ (الفاظ)۔ ان کے علاوہ اس دور کے اور افسانے بھی ہوں گے، لیکن نئے ذہنی سفر کی سمت نمائی ان سے بہر حال ہو جاتی ہے، اور عادی رجحان کی نشان دہی بھی کی جاسکتی ہے جس کی نمائندگی ”کشتی“، ”کچھوئے“ اور ”واپس“ سے ہوتی ہے۔ ویسے ان کہانیوں میں ایک ذیلی رجحان بھی ملتا ہے، زندگی کے عام مسائل یا روزمرہ کے مسائل پر اظہارِ خیال کا، یا چھوٹی چھوٹی نفسیاتی حقیقتوں پر کہانی لکھنے کا۔ انتظار حسین نے ادھر کئی چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھی ہیں جن میں کسی سامنے کی بات کو موضوع بنا کر کہانی کہی گئی ہے۔ ایسی کہانیوں میں زیادہ گہرائی نہیں، لیکن تازگی ضرور ہے کیونکہ اکثر و بیشتر ان میں ایسے موضوعات کو لیا گیا ہے جن کی طرف انتظار حسین نے اس سے پہلے توجہ نہیں کی۔ ان چھوٹی چھوٹی کہانیوں سے اس امر کا ضرور پتہ چلتا ہے کہ موضوعاتی تنوع اختیار کرنے کی طرف قدم بڑھایا جا رہا ہے۔ مثال کے طور پر ”نئی بہویں“ میں عورتوں کے ملازمت کرنے کے مسائل ہیں اور آج کے نظامِ تعلیم پر طنز ہے۔ ”شور“ میں اس نفسیاتی نکتہ کا بیان ہے کہ اگر ہم کسی ایسی کیفیت کا شکار ہوں جو بھلے ہی ناپسندیدہ ہو، لیکن اگر ہم اس کے عادی ہو چکے ہیں تو اس سے چھٹکارہ پا کر بھی خوش نہیں ہو سکتے۔ ”انتظار“

جدید دور کے نوجوان لڑکے لڑکی کی چوری چھپے کی ملاقات کی کہانی ہے، اس میں لڑکے لڑکی کی تطبیق داستانوں کے شہزادہ شہزادی سے کر کے کہانی کو زمانی عمق دیا گیا ہے، لیکن بنیادی نکتہ یہ ہے کہ عورت اور وقت جا کر واپس نہیں آتے۔ اسی طرح ایک اور چھوٹی سی کہانی ہے: ”پوری عورت اس کا مرکزی خیال یہ ہے کہ مرد اگر زندگی میں مار کھا جائے تو اس کی تکمیل نہیں ہو پاتی، مگر لڑکی کامیاب ہو یا ناکام، پوری عورت بن کر رہی ہے۔ یہ سب سیدھی سادی بیانیہ کہانیاں ہیں۔ اس دور کی بعض تمثیلی کہانیوں میں بھی یہی کیفیت ملتی ہے اور کسی نہ کسی نفسیاتی نکتے کو بیان کیا گیا ہے: ”رات اور دیوار“ اس لحاظ سے پچھلے دور کی کہانیوں بالخصوص ”وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے“ کی توسیع ہیں کہ ان میں یا جوج مابوج کی تمثیل سے مدد لی گئی ہے، لیکن بنیادی طور پر یہ بھی نفسیاتی کہانیاں ہیں، اور اس لحاظ سے اس دور کی دوسری مختلف المصنوع چھوٹی چھوٹی کہانیوں سے الگ نہیں۔ اس دور کی امتیازی تمثیلی کہانیوں کو لینے سے پہلے ”رات“ اور ”دیوار“ پر ایک نظر ڈال لینا اس لیے ضروری ہے کہ بنیادی تمثیل یعنی یا جوج مابوج کی مرکزی KERNEL حکایت ایک ہی، لیکن انتظار حسین نے ہر جگہ نئے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ ”رات“ کا بنیادی مسئلہ یہ سوال ہے کہ انسان کسی لائسنی کام کا عادی ہو جائے تو کیا اس کے بغیر وہ زندہ رہ سکتا ہے۔ یا جوج اور مابوج کو معلوم ہے کہ وہ دیوار کو ازل سے چاٹ رہے ہیں، اور ابد تک چاٹتے رہیں گے اور ان کا حال وہی ہے جو کسی عامل نے اپنے ہمزاد کا کیا تھا کہ پالتو کتے کے گھنگھریالے بال سیدھے کرتے رہو۔ ہمزاد بار بار کتے کے بال سیدھے کرتا اور بار بار وہ ”مر جاتے۔ ان کو معلوم ہے کہ زبان کا کام بولنا ہے، دیوار چاٹنا نہیں، تاہم جب وہ دیوار چاٹنا بند کر دیتے ہیں، اور اسے بولنے کے کام میں لگاتے ہیں تو زبان میں کھجلی ہونے لگتی ہے، اور بالآخر وہ دونوں لمبی لمبی زبانیں نکال کر پھر دیوار چاٹنے لگتے ہیں، زبان اگر چہ موٹی پڑ گئی ہے اور روز اس میں نئے زخم پیدا ہو جاتے ہیں، لیکن وہ دیوار چاٹنے کے لائسنی کام سے باز نہیں رہ سکے۔ صبح ہونے سے چونکہ اس لائسنی کام میں خلل پڑتا ہے، اس لیے وہ یہ دعا کرنے پر مجبور ہیں: ”اے ہمارے رب! تیری بخشی ہوئی لمبی درد بھری رات ہمارے لیے بہت ہے۔ صبح کے بٹرس ہمیں محفوظ رکھ اور اجالے کے فتنے کو دفع کر!“ آخر جملے کے طرز سے کہانی کی معنویت اجاگر ہو جاتی ہے۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ افراد ہوں یا جماعتیں جب کسی ایسی عادت میں گرفتار یا جبر ہونے کے عادی ہو جائیں تو حواس بے حس ہو جاتے ہیں، اور وہ تاریکی کو روشنی پر ترجیح دیتے ہیں، گویا اپنی حالت سے باہر آنے کو تیار نہیں ہوتے۔

”دیوار“ میں اگرچہ یا جوج ما جوج ہیں نہ دیوار چاٹنے کا عمل، لیکن ساری توجہ بھاری سخت دیوار پر ہے، اور فضلہ حاصلی اور تکیر کی ہے یعنی دیوار کے دوسری طرف کیا ہے؟ یہ سوال سب کو کھائے جاتا ہے کہ دیوار کے پار کیا ہے؟ کتنے ہی رفیق دیوار پر چڑھے، مگر واپس نہیں آئے۔ دیوار کے اوپر پہنچ کر انہوں نے قہقہہ لگایا اور دوسری طرف اتر گئے۔ یہ دیوار کسی ایسے بھید کا سنگین اشاریہ تو نہیں جو محض اس لیے بھید ہے کہ آنکھوں سے اوجھل ہے حقیقت یہ ہے کہ دیوار کے دوسری طرف جاننے کے لیے کچھ بھی نہیں ہے، اور جو آدمی دیوار پر چڑھتا ہے یہی دیکھ کر کہ وہاں دیکھنے کے لیے کچھ بھی نہیں ہے، ہنستا ہے۔ مندریس جوان میں سب سے بڑا تھا، رستی باندھ کر دیوار پر چڑھتا کہ دوسری طرف نہ اتر جائے لیکن وہ بھی اوپر پہنچ کر قہقہہ لگاتا ہے۔ اس کے ساتھی اسے دوسری طرف جانے سے روکنے کے لیے کھینچتے ہیں، تو اس کا آدھا دھڑ دیوار کے ادھر آگرتا ہے اور آدھا ادھر یعنی یہ کہ شوقِ فضول کا شکار ہو کر انسان نہ ادھر کا رہتا ہے نہ ادھر کا۔ یہ شوقِ فضول مغرب کی نقالی کا بھی ہو سکتا ہے جس نے مشرق کو کہیں کا نہیں رکھا اور مشرق کی شخصیت کو دلت کر دیا ہے، یا یہ شوقِ فضول ایسے بھید کو جاننے کا بھی ہو سکتا ہے جو محض اس لیے بھید ہے یا پرکشش ہے، کیونکہ وہ آنکھوں سے اوجھل ہے، یعنی نامعلوم کے لیے انسان ہمیشہ ایک کسک ایک کشش محسوس کرتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ دونوں کہانیاں نفسیاتی ہیں۔ ”رات“ میں تاریکی کا شکار رہنے کی یا کسی فضول عادت میں گرفتار ہونے کی جبریت ہے۔ اور ”دیوار“ میں نامعلوم کی کشش کی نفسیاتی کیفیت ہے۔ اب تک جن کہانیوں کا ذکر کیا گیا ہے، ان میں سیدھی سادی بیانیہ کہانیاں بھی ہیں اور تمثیلی بھی، لیکن یہ اس دور کے ذیلی رجحان کی کہانیاں اس لیے ہیں کہ ان میں کسی گہری سچائی کو نہیں بلکہ سامنے کی کسی نفسیاتی حقیقت کو بیان کیا گیا ہے۔ اس دور کے امتیازی نشانات البتہ جن کہانیوں میں ملتے ہیں وہ ہیں ”کچھوے“ ”واپس“ اور ”کشتی“، اول تو ان کے موضوعات میں زندگی کے بنیادی مسائل یعنی بقاے انسانی اور مرثیہ انسانی جیسے پیچیدہ سوالات کو لیا گیا ہے، لیکن اہمیت بالذات موضوع کی نہیں بلکہ اس کی فنی پیش کش کی ہے یعنی جس پیرایے اور جن وسائل سے اُسے بیان کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ ان کہانیوں میں بودھ جاتکوں اور ہندوستانی دیومالا کو پہلی بار اعلیٰ تخلیقی سطح پر استعمال کیا گیا ہے، اور ”کشتی“ میں تو ہندوستانی دیومالا، اسلامی روایتوں سمیری اور باہلی اساطیر سب کو ملا کر ایک بالکل نیا تکنیکی تجربہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک اعلان سے معلوم ہوا ہے کہ انتظار حسین نے اپنے نئے مجموعے کا نام جو ابھی منظر عام

پر نہیں آیا، کچھوئے رکھا ہے۔ یہ اگر صحیح ہے تو بلا وجہ نہیں، کیونکہ گلی کوچے، آخری آدمی، شہر افسوس، انتظار حسین کے اکثر مجموعے ان کے اس دور کے تخلیقی سفر کے حادی رجحان کا پتہ دیتے ہیں، اور ان مجموعوں کی بیشتر کہانیوں میں باطنی وحدت موجود ہے۔ تازہ کہانیوں کے مجموعے کا نام کچھوئے بھی غالب اسی احساس کے تحت ہوگا۔

بودھ اثر کا پہلا اشارہ انتظار حسین کے یہاں "شہر افسوس" میں ملتا ہے جہاں گیا کا بھکشو کہتا ہے کہ دنیا میں دکھ ہی دکھ ہے اور نردان کسی صورت نہیں ہے، اور ہرزہ میں ظالم ہے اور آسمان تلے ہر چیز باطل ہے لیکن یہ محض حوالے کی حد تک ہے۔ بودھ جاتکوں کا بھرپور اثر چوتھے دور کی خصوصیت ہے۔ "کچھوئے" اور "دائیں" دونوں کی بنیاد بودھ جاتکوں پر ہے۔ ان میں زبان بھی پراکرتوں کا عنصر لیے ہوئے قدامت آمیز ہے جس سے قدیم عہد کی فضا سازی میں مدد ملی ہے۔ "دائیں" میں تنہا گت بھکشوؤں کو بنارس کے سندھنگر کی جاتک سناتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ایک زمانہ تھا جب تنہا گت بنارس کے مرگھٹ کے کتے تھے۔ رتھ کے گدوں کا چمڑا راج محل کے کتوں نے کھالیا، لیکن سزا مرگھٹ کے کتوں کو دی گئی۔ مرگھٹ کے کتوں نے گرد کو اپنی پتا کہہ سنائی گرد کتے نے راج محل کے کتوں کو دودھ میں گھاس اور گھی ملا کر پلویا اور دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دیا۔ راج محل کے کتوں نے دودھ پینے کے بعد ابکائی لی اور چمڑے کے "مکڑے اگل دیئے۔ مرگھٹ کے گرد کتے نے راج کو نیا لے اور انیائے کی شکشا دی اور لاکھ برس تک بنارس میں نیائے ہوتا رہا اور مکھ چین رہا۔ تنہا گت نے بھکشوؤں سے کہا کہ وہ کتا میں ہی تھا "اور راج محل کے کتے بنے ایک بھکشو بنے پوچھا "وہ آج بھی کتے ہی ہیں۔" بھکشوؤں نے سوچا کہ پیچ کی جوت جکا کر کتے بھی آدمی بن گئے اور آج کا آدمی اگرچہ آدمی کے جنم میں ہے اور باہر سے آدمی دکھائی دیتا ہے لیکن اندر سے لپھ اور ہے شاید کتے سے بھی بدتر، کیونکہ لذتوں اور خود غرضیوں کا شکار ہو کر وہ نیائے اور انیائے میں فرق کرنے کی صلاحیت کھو دیتا ہے۔

اسی طرح "کچھوئے" بھی جاتکوں پر مبنی کہانی ہے۔ اس میں شانتی کی طموح کی فضا ہے۔ بھکشو دیا ساگر، سندھ سر، اور گوپال موہن سنگھ ہیں ان کا جی آستانے پہنچل میں ہے، اور وہ بودھی ستو کی حکایتیں سن کر عقل و دانش کے رموز و نکات بیان کرتے ہیں۔ اس کہانی میں بودھی حکایتیں سلسلہ در سلسلہ چلتی ہیں۔ موہ، مایا، پاپ اور نریشنا کے ستارے جو آسمان چھوئے کے سماں ہیں جب تلیا کا پانی سوکھ گیا تو مرغابیوں نے کچھوئے سے کہا اس ڈنڈی کو پیچ سے پکڑ لے اور

ہم تجھے اڑا کر ہمالیہ پہاڑ پر لے جائیں گی جہاں بہت پانی ہے۔ وہ زمین پر ریٹنے والا جانور بھلا اتنی اونچائی پر کیسے پہنچتا۔ مرغابیوں نے اس سے وچن لیا کہ زبان نہیں کھوے گا تو وہ اسے ٹھیک ٹھاک پہنچا دیں گی۔ پر راستے میں کچھوے سے رہنا نہ گیا جب زمین کے بالکوں نے کچھوے کو آسمان میں اڑتے دیکھ کر شور مچایا تو کچھوے نے جھیبھ کھولی اور ٹپ سے نیچے آگرا۔ تب سے اب تک کچھو پانی کی تلاش میں یا شانتی کی کھوج میں ہے، اور ہر وقت اسی دبدبہ میں ہے کہ ڈنڈی اس کے دانتوں میں ہے یا دانتوں سے چھوٹ گئی ہے۔

اس دور کی بہترین تمثیلی کہانی بہر حال "کشتی" ہے۔ اس میں قدیم سامی و اسلامی روایتوں اور ہندوستانی دیومالائی حکایتوں کو تخلیقی طور پر مربوط کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس لحاظ سے یہ افسانوی تکنیک کا ایسا تجربہ ہے جس کی کوئی مثال اس سے پہلے اردو میں نہیں ملتی: "کشتی" میں مسئلہ نسل انسانی کی تباہی و بربادی اور اس کی بقا SURVIVAL کا ہے۔ اس کی ایک جہت ہنگامی مقامی بھی ہو سکتی ہے، اور ایک دائمی آفاقی بھی۔ یہ دنیا جب ظلم و ستم سے بھر جاتی ہے تو تباہی و بربادی کا دور آتا ہے، اور ہر چیز نیست و نابود ہو جاتی ہے۔ اس کا ذکر تمام مذہبی روایتوں میں آیا ہے، خواہ وہ قہر الہی کی صورت میں ہو، آفاتِ ارضی و سماوی کی صورت میں، یا طوفان و سیلابِ بلا کی صورت میں۔ مدتوں تک پیڑ، پودے، جن و انس سب تہ آب غرق ہو جاتے ہیں، کسی آبادی کا کوئی نشان باقی نہیں رہتا، لیکن خدا ابھی اپنی تخلیق سے مایوس نہیں، اور اس طرح انسان کو ایک موقع اور مل جاتا ہے: "کشتی" میں نہ صرف قرآن پاک بلکہ عہدِ نامہ قدیم تورات اور دیدوں، پرانوں اور شاستروں سب کی مذہبی اور اساطیری روایتوں سے مدد لی گئی ہے اور بقاے انسانی کے بارے میں بنیادی نوعیت کے سوالات قائم کیے گئے ہیں۔ "کشتی" میں سوار لوگ کرہ ارض کے کسی ایک مقام کا کوئی بھی سماج ہو سکتے ہیں، یا کوئی ایک قوم، یا پوری نوعِ انسانی کہانی بظاہر ہجرت کے احساس اور معاشرے کی اس گھٹن سے شروع ہوتی ہے جس کا فوری حوالہ برصغیر کی حالیہ تاریخ میں دستیاب ہے۔ باہر مینہ ہے اندر جس ہے اور چاروں طرف پانی ہی پانی بارش ہے یا قیامت، ہوئے چلی جا رہی ہے، آدمی آخر کہاں جائے؟ "جانوروں کے درمیان سانس لینا اور بھی مشکل ہوتا ہے؟" "پتا نہیں کب تک ہم اس طور جانوروں کی طرح بسر کرتے رہیں گے؟" "انسان چند ہی میں باقی چرند پرند؟" یہ جملے معاشرے کی عمومی حالت اور تاریخی جبر کا اشارہ بھی ہو سکتے ہیں۔ کشتی میں کسی کو اندازہ نہیں کہ میز کب سے برسا شروع ہوا تھا، کتنے دن سے سفر میں ہیں، اور کب سے گھر چھوٹ چکے ہیں۔ انتظار حسین کے فن میں سفر کی مرکزیت کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے سفر کا گہرا رشتہ

ہجرت سے ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جنم جنم سے سفر میں ہیں وہ یہ سوچ کر حیران ہوتے کہ ہمارے گھر بھی تھے، زینے، ڈیوڑھیاں، آئینے، سیکن ان گھروں کو کیا یاد کرنا جو ڈھے گئے۔ سب نے مل کر اپنے گھروں کو یاد کیا اور وہ روئے کیوں کہ ان کے گھروں کی بربادی مقدر ہو چکی تھی۔ گھروں کے اس ذکر میں وہ فضا ہے جو ”دلیر“، ”سیڑھیاں“ اور بستی کے شروع کے ابواب میں ملتی ہے۔ لگتا ہے انتظار حسین کے یادوں کے سلسلوں کا کچھ نہ کچھ تعلق زینوں اور سیڑھیوں سے ہے۔ کشتی کے شروع میں گھروں کے ڈھے جانے کے ساتھ یہ ذکر ملتا ہے: ”وہ ہرنی جیسے آنکھوں والی کہ اپنے لبادے کے اندر دیکھے پھل لیے پھرتی تھی، سیڑھیوں کے پنج مجھ سے کرائی تو لگا کہ دو گرم دھڑکتے پوٹے والی کبوتریاں اس کی منہ میں آگئیں۔۔۔ کاش وہ بھی میرے ساتھ سوار ہو جاتی، جانے اب کن پائیوں میں گھری ہوگی!“

ایک زبردست سیلاب کا ذکر دنیا کی تقریباً تمام مذہبی روایتوں میں ملتا ہے۔ غالباً ان کے اولین مآخذ GILGAMESH گلاگامش کی MYTH (جس سے ہومر کی اوڈیسی بھی متاثر ہوئی ہے) اور انجیل کی روایتیں ہیں جہاں عہد نامہ عتیق OLD TESTAMENT کی پہلی کتاب GENESIS (VI-IX) میں طوفان نوح کا ذکر آیا ہے۔ ”کشتی“ میں بھی طوفان کا ذکر گلاگامش کی روایت سے شروع کیا گیا ہے جو موت کا تصور کرتا ہے، اور سوچتا ہے کہ جب خدا اٹیل ENLIL نے ناراض ہو کر طوفان عظیم بھیجا تھا تو صرف اتنا پشیم UT-NAPISHTIM ہدایت کے مطابق بنائی ہوئی کشتی میں بچ رہا تھا، اور پوری نسل انسانی عرق ہو گئی تھی۔ انجیل میں اس کا جو ذکر آیا ہے، وہ YAHWEH روایت سے ماخوذ ہے۔ YAHWEH روایت انجیل سے چھ سو سال پرانی ہے۔ اس میں ہے کہ پوری نسل انسانی سوائے نوح کے جب برائیوں میں گھر گئی تو YAHWEH نے اسے نیست و نابود کرنے کا فیصلہ کیا۔ اس نے نوح کو خبردار کیا اور حکم دیا کہ وہ اپنی سلامتی کے لیے کشتی بنائے۔ جب طوفان آیا تو وہ نوح اپنے گھر کے افراد کے جانوروں کے ساتھ جوڑوں کے ساتھ کشتی میں سوار ہوا تاکہ ان کی نسل بھی باقی رہے۔ سات مہینوں اور سترہ دنوں کے بعد جب طوفان رک گیا تو نوح نے ایک کونے کو اڑنے دیا لیکن اُسے کوئی امان نہ ملی اور وہ واپس آگیا۔ فاخہ اڑی وہ بھی اسی طرح لوٹ آئی۔ سات دن کے بعد فاخہ کو دوبارہ بھیجا گیا، اور اب کی وہ زیتون کی ایک ٹہنی چوہے میں لے کر آئی۔ مزید سات دن کے بعد وہ پھر اڑی، اور اس بار لوٹ کر نہ آئی۔ نوح کشتی سے اترا اور نسل انسانی کی آباد کاری کے نئے دور کا آغاز ہوا۔

لگتا ہے کہ یہ روایت دو ہزار سال مسیح سے قبل سمیری SUMERIAN. اور DEUCALION کے یونانی قصے بھی اسی سے متاثر ہوئے اور سنسکرت میں منو کی روایت بھی انہیں قصوں سے چلی ہوگی۔ ان سب کی پشت پر غالباً وہ زبردست تاریخی سیلاب رمل ہوگا جس میں پورا TIGRIS-EUPHRATES دواب غرق ہو گیا اور جس کے ۱۹۰۰ سال قبل مسیح کے قدیم آثار میسوپوٹومیہ کی کھدائیوں میں دریافت ہو چکے ہیں۔

قرآن پاک کی سورہ نوح میں بھی اس روایت کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ملتی جلتی روایتوں میں مذکور ہے کہ حضرت نوح نے ایک عرصے تک اپنی قوم کو خدا کا پیغام دیا لیکن لوگ بھلائی کی طرف نہیں آئے سوائے ۸۰ آدمیوں کے۔ تب خدا نے زبردست طوفان بھیجا۔ حضرت نوح نے ہدایت اپنی کے مطابق ایک کشتی تیار کی۔ اس میں ۸۰ ایمان والوں کے علاوہ ہر جانور کا ایک ایک جوڑا رکھا۔ تاکہ طوفان کے بعد ان جانوروں کی نسل چلے۔ حضرت نوح کا بیٹا کنعان یا سام بے دین تھا، وہ کشتی میں نہ آیا اور طوفان میں غرق ہوا۔ طوفان نوح کے بارے میں یہ بھی روایت ہے کہ آغاز طوفان کے وقت کوفہ کے مقام پر ایک بڑھیا کے تنور سے پانی ابلنا شروع ہوا، اور آسمان سے زبردست بارش شروع ہوئی۔

”ملک کے بیٹے نوح نے زبان کھولی اور کہا کہ اے میری زندگی کی شریک ڈر اس دن سے کہ تیرا گرم تندہ در ٹھنڈا ہو جائے اور تو آکر مجھے طوفان کی خبر سنائے۔ اور بھور بھئے منو جی یہ دیکھ کر بھوچک رہ گئے کہ مچھلی بڑی ہو گئی ہے اور باسن چھوڑا رہ گیا ہے۔“

اس مقام پر انتظار حسین نے کہانی میں منو اور پرلے کی روایت کا ذکر جوڑ دیا ہے۔ منو من سے ہے معنی ”ذہن“ یا ”سوچنا“ منو کے چودہ سلسلے بیان ہوتے ہیں، ہر سلسلہ لاکھوں سال تک اس کائنات میں براجمان رمل ہے۔ مہا پرلے یا سیلاب عظیم کی روایت ساتویں منو سے متعلق ہے۔ اس کا اولین ذکر دیدوں میں نہیں بلکہ SHATAPATHA BRAHMANA (۶۰۰ ق۔ م) میں ملتا ہے۔ اور کشتی کا حوالہ غالباً اسی روایت سے ماخوذ ہے کہ ایک دن جب منو کے ہاتھ دھونے کا پانی لایا گیا تو اس میں سے ایک مچھلی نکلی۔ مچھلی نے کہا مجھے پناہ دو میں تمہاری حفاظت کروں گی۔ منو نے مچھلی کو گھرے میں ڈال دیا۔ مچھلی دن بہ دن بڑی ہوتی چلی گئی۔ منو نے اُسے دریا میں ڈالا۔ مچھلی دریا سے

بھی بڑی ہو گئی۔ منو نے اسے سمندر میں لے جا کر چھوڑ دیا۔ مچھلی نے کہا بہت جلد مہا پر لے آئے گی، جس میں سب چیز نیست و نابود ہو جائے گی۔ مجھے یاد کر کے ایک کشتی بنائیو، میں تجھے بچاؤں گی۔ سیلاب آیا اور منو نے اپنی کشتی مچھلی کی مونچھ کے بال سے باندھ دی جب سیلاب میں جن و انس، پیڑ پودے، شہر آبادیاں سب غرق ہو گئے تو مچھلی نے کشتی کو ہمالیہ پہاڑ کی سب سے اونچی چوٹی پر ٹکادیا۔ جب پانی اترتا تو منو حیران ہوا کہ سوائے اس کے کوئی جاندار سرشتی میں نہ بچا تھا۔ اُسے اولاد کی خواہش ہوئی اور پوچھا کہ اسے ایک لڑکی خلق ہوئی۔ منو نے اسے پال پوس کر بڑا کیا۔ پھر وہی اس کی رفیقہ حیات بنی اور اسی سے از سر نو نسل انسانی کی آفرینش ہوئی۔

مہا بھارت میں اس روایت کا ذکر ذرا مختلف طور پر آیا ہے۔ اس میں جب سیلاب عظیم آیا تو منو کشتی میں سات رشیوں کے ساتھ سوار ہوئے مچھلی نے کہا میں حق ہوں مجھے یاد رکھیو، میں تمہاری حفاظت کروں گی اور اس سیلاب کے بعد تمہیں سے دیوتی دیوتا، مُسر، اُسرا اور نرناری سب پیدا ہوں گے اور انہیں سے یہ دنیا پھر سجائی جائے گی۔ یہی روایت متسید پران، بھاگوت پران اور اگنی پران میں بھی بیان ہوئی ہے۔

انتظار حسین نے اس موقع پر زبان بھی وہ اختیار کی ہے جو اگیا بیستال اور وکر ماد تیبہ کی سنگھاسن تیبسی کے اٹھارہویں انیسویں صدی کے قدیم ہندی اور دھرم پین نے برقی تھی۔ اس سے دیوتاؤں کا نفاک بازیافت میں بڑی مدد ملی ہے :

”منو جی مچھلی کو تلیا میں چھوڑ کے ایسے آئے جیسے سم سے بڑا بوجھ اتار کے آئے ہیں۔ اس رات وہ چین سے سوئے پر جب تڑکے میں ان کی آنکھ کھلی تو آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں۔ مچھلی کی پونچ تلیا سے نکل بسی ہوتے ہوئے ان کے آگن میں اُن مچھلی تھی۔ وہ جھٹ پٹ اٹھ تلیا پہ گئے۔ کیا دیکھا کہ تلیا چھوٹی رہ گئی ہے۔ مچھلی بڑی ہو گئی ہے، اتنی بڑی کہ تلیا کے اندر تو بس اس کا منہ تھا، باقی دھڑ اور پونچ سب باہر مچھلی بولی کہ ہے پر بھو تمہارے ثمرن میں میں تیرنے اور سانس لینے کو ترستی ہوں۔ منو جی یہ دیکھ ہکا بکارہ گئے۔“

اسی طرح جب حضرت نوح کی روایت بیان ہوئی ہے تو انداز داستانوں اور حکایتوں

کا ہے :

”تب زوجہ حضرت نوح کی حضرت کے پاس پہنچی۔ اس حال سے کہ اُس کے ہاتھ آٹے

میں سے ہوئے تھے اور ہوش اڑے ہوئے تھے۔ بصد شوش بولی کہ مرے والی ہمارا گرم تند در ٹھنڈا ہو گیا ہے اور پانی اس کی تہ میں اُبل رہا ہے۔ حضرت نے تامل کیا۔ پھر یوں بولے کہ دیکھو اب ذرا بجلال کے جلال کا دن آن پہنچا ہے، تو یوں کر کہ اپنے جنوں کو اکٹھا کر اور کشتی میں سوار ہو جا۔ اس پر وہ جو وہ یہ بولی کہ میں تند در پر طشت ڈھکے دیتی ہوں، پھر پانی نہیں اُبلے گا۔ یہ کہہ کر وہ دھڑی ہوئی اندر گئی۔ طشت اٹا کر کے تند در پر ڈھکا اور اوپر اس کے بڑا سا پتھر رکھ دیا۔ یہ کر کے وہ باہر آئی اور اپنے والی سے بولی کہ دیکھ میری ترکیب کام آئی، پانی ابلنا بند ہو گیا ہے۔ وہ یہ کہتی تھی کہ پانی انگنائی سے نکل کر باہر امنڈنے لگا۔ طشت اور پتھر اس کے پیچ تیر رہے تھے۔۔۔ پھر مختلف گھروں سے بیسیاں نکلیں اس حال سے کہ ہوش ان کے اڑے ہوئے تھے۔ ہر ایک کے لب پر یہ خبر تھی کہ تند در ان کے گھر کا گرم سے ٹھنڈا ہوا، اور پانی اس سے ابلنے لگا، اور سیلاب باہر سے امنڈے تو اُسے روکا جاسکتا ہے، مگر جب گھر کے اندر سے پھوٹ پڑے، تو کیوں کر اس پر بند باندھا جائے!!

کنعان کا ذکر "کشتی" میں اس طور آیا ہے کہ تنہائی کی موت ہجوم کے ساتھ زندہ رہنے سے بہتر ہے۔ پانی میں غرق ہو جانا بہتر ہے بمقابلہ اپنا گھر چھوڑ دینے، یا اجنبی پانیوں میں بھانت بھانت کے جانوروں کے ساتھ بسر کرنے سے۔ اس کے بعد کوئے، چوہوں اور شیر کا ذکر ہے۔ حضرت نوح نے کہا "وائے خرابی کہ میں نے کشتی میں سوار کیا چوہوں کو جن کا شیوہ ہی یہ ہے کہ کُتر و اور سوراخ کر دو" بار بار ہمیں گو کا گیا مگر باز نہ آئے۔ تب تنگ آ کر حضرت نے شیر کے منہ پر ہاتھ پھیرا اور اس کے نتھنوں سے ایک بلی نکلی جو چوہوں پر بھینسی اور انھیں آن کی آن میں چٹ کر گئی۔ تب کشتی کے سب جانداروں نے شادمانی کی اور بلی پر آفریں بھیجی کہ اس نے آنے والی تباہی سے بچا لیا۔ انجیل سے روایت ہے کہ سات دن کے بعد جب فاختہ نے دوسری بار پر پھر پھرائے اور کشتی سے باہر اڑ گئی تو وہ زیتون کی پتی چوپنج میں دبائے واپس آئی۔ سب خوش ہوئے یہ سوچ کر کہ خشکی نمود کرنے لگی ہے اور کشتی کہیں تو کنارے لگے گی۔ انتظار حسین نے عام روایتوں سے الگ یہاں کہانی کو نیا موڑ دیا ہے: "کبوتری (فاختہ) جو نہی زیتون کی پتی سمیت کشتی میں اتری تو نہی بلی اس پر بھینسی اور اسے چٹ کر گئی۔۔۔ ساتھ میں زیتون کی پتی کو بھی۔ انھوں نے دیکھا اور دم بخود رہ گئے" زیتون کی

پتی سلامتی کا علامہ ہے۔ زیئون دنیا کا قدیم ترین ہمیشہ سرسبز رہنے والا پیر ہے۔ سامی، یونانی، رومن اور نورس اساطیری روایتوں میں زیئون کا ذکر پانچ چھ ہزار سال پرانا ہے لیکن "کشتی" میں جس طرح بلی فاخہ اور زیئون کی پتی دونوں کا قلع قمع کر دیتی ہے، اس سے ظاہر ہے انتظار حسین روایت کو بدل کر دوسری بات کہنا چاہتے ہیں۔ روایت میں ہے کہ فاخہ سات دن کے بعد سمیری بار پھر اڑتی ہے اور اب کی چونکہ اسے پیر مٹکانے کی جگہ مل گئی، وہ لوٹ کر نہیں آئی۔ یعنی طوفان اتر گیا اور خشکی مل گئی۔ لیکن "کشتی" میں ایسا نہیں ہوتا۔ انتظار حسین نے قصے کی آج کے عہد پر تطبیق کرتے ہوئے اس کا بالکل دوسرا رخ پیش کیا ہے نوح اور نودونوں کی روایتوں میں طوفان عظیم کا انجام نوع انسانی کی از سر نو آباد کاری پر ہوتا ہے اور انھیں سے پھر جن و انس کی آفرینش ہوتی ہے۔ آریائی روایت میں مچھلی کشتی کو ہمالہ پر جا کر ٹکنا دیتی ہے سمیری، بابلی، سامی اور اسلامی روایتوں میں بھی پہاڑ کا ذکر ہے کہ وہ جودی MT. ARARAT (عہد نامہ عتیق) MT. NISIR (قصہ گلگامش)، لیکن انتظار حسین کے یہاں کشتی کسی ٹھکانے پر نہیں پہنچتی۔ بلی کا بکوتری اور زیئون کی پتی کو چٹ کر جانا اشارہ ہو سکتا ہے سلامتی کی نفی یعنی نسل انسانی کے مسلسل عذاب و تباہی میں گھرے رہنے کا۔ میدان بے شک تھم جاتا ہے اور بادل کی گرج بھی رک جاتی ہے لیکن پانی کی دھار اسی شور سے گرج رہی تھی اور اونچے پہاڑ کی چوٹیوں سے گزر رہی تھی۔۔۔ اندر جس بہت تھا اور بلی بیٹھی تھی باہر پانی گرج رہا تھا اور زمین و آسمان ملے نظر آرہے تھے۔ زمین و آسمان اور زمین و زماں۔۔۔ کیا اندر کا جس اور بلی کی موجودگی انسان کی داخلی بہیمیت کی طرف اشارہ نہیں ہے؟ کیا پانی کا مسلسل شور اور زمین و زماں کا ایک ہونا مکاں اور زماں کی وحدت کے اس جبر کی طرح اشارہ نہیں جس میں انسان مسلسل گھرا ہوا ہے اور جس سے چھٹکارے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ آخر میں پھر گلگامش کی یاد دلا کے انتظار حسین نے کہانی کا دائرہ مکمل کر دیا ہے کیونکہ سیلاب شروع ہوا تھا اور کشتی روانہ ہوئی تھی تو سب کے دل ہجرت کے احساس سے بھرے ہوئے تھے لیکن گلگامش کے ذکر نے ڈھارس بندھائی تھی جس نے سفر کو وسیلہ ظفر جانا، ہجرت اختیار کی، پُر شور سمندروں سے گزرا، نئی نئی مہمات سرکیں اور نئی نئی اقلیموں کو دریافت کیا۔ لیکن آخر میں گھروں کی یاد پھر سب کو آلیٹی ہے۔ "کیا ہم کبھی واپس نہیں جاسکتے؟" "کہاں؟" "اپنے گھروں کو؟" ایک بار پھر انھیں حیرانی نے آیا۔ "عزیزو، کون سے گھر؟" گھر تو جنت ہے اور جنت کو چھوڑے ہوئے آدم کو جانے کتنی صدیاں گزر گئیں۔ اور آدم کی اولاد مسلسل اس کوشش میں ہے کہ جنت کو لوٹ جائے، اپنے اصلی گھر کو، لیکن سفر کبھی مکمل

نہیں ہوتا، اور آدم کی اولاد ”زمین وزماں“ کے پرشور پانیوں میں گھری ہوئی مسلسل عذاب میں مبتلا ہے اور امان کی کوئی صورت نہیں کیونکہ بی، فاخستہ اور زیتون کی ڈالی دونوں کو چٹ کر گئی ہے، اور اب تو کوئی اتنا بھی نہیں کہ خشکی (عافیت اور شادمانی) کا پتہ دے۔ منو کی روایت کے مسلسل سفر اور مسلسل سیلاب والے حصے کو بھی انتظار حسین نے یہاں پھر دہرایا ہے۔ مارکنڈی (مارکنڈے) کو بھی یہاں عمداً لایا گیا ہے جو عمر کے طول یعنی مسلسل عذاب میں گھرے رہنے کا استعارہ ہے۔ مارکنڈے کشتی سے سرنکال کر دیکھتا ہے:

”چاروں اور گھور اندھیرا اور سناٹا اور جل کی گرج کی دھار اپریم آتما نیندر میں بھتی اور اننت ناگ کے پھن پھیلے ہوئے تھے۔ نارائن نارائن نارائن . . . خداوند کی روح پانیوں پر جنبش کرتی تھی“

سب دعا مانگتے ہیں کہ اے رب العزت، ہمیں برکت کی جگہ اتاریو اور تحقیق کہ تو سب سے بہتر اتارنے والا ہے۔ رب حضرت نوح کی دہائی دیتے ہیں کہ اس کی وجہ سے بچ گئے لیکن کہانی میں یہاں پہنچ کر معلوم ہوتا ہے کہ مختلف اساطیری روایتوں سے گندھی ہوئی یہ ایک داستان تھی جسے حاتم طائی بیان کر رہا تھا۔ انتظار حسین یہاں حاتم طائی کو اس لیے لائے ہیں کہ حاتم طائی ہی عہدِ وسطیٰ کا گلگامش ہو سکتا تھا، اور گلگامش مسلسل سفر کا استعارہ ہے۔ گلگامش کی طرح حاتم طائی نے بھی بھری ندیوں کے بیچ ایسی کشتیوں میں سفر کیا جن کا کوئی کھویا نہیں تھا اور نئی نئی مہمات سرکسیں۔ کوہِ ندا کی مہم میں اس پر کیا کچھ نہیں بتی۔ ایک پہاڑ بلند عظیم الشان، جس پتھر کو اٹھا کر دیکھا اس کے تلے خون بہتا پایا۔ ایک دریا زور شور سے رواں، اور نہ چھوڑ بھیلی نے دریا سے سر نکال کر کہا کہ اے حاتم یہ روٹیاں اور کباب تیرا ہی رزق ہے شوق سے کھا۔ وہی بھیلی جو منو سے گویا ہوئی تھی۔ سب نے باہر جھانک کر دیکھا۔ نہ نوح، نہ بھیلی، نہ حاتم طائی۔ سب سہارے ختم ہوئے۔ آج کا انسان سیلابِ بلا کی زد میں ہے، لیکن اس کا دل و دماغ عقیدوں سے خالی ہے۔ عہدِ قدیم میں تو گلگامش تھا، اور اتنا پشتم کو بچانے والا انلیل، نوح تھا جس نے جن دانس کے ایک ایک جوڑے کو پناہ دی تھی اور سب کی بقا کا اہتمام کیا، منو تھا اور بھیلی تھی، فاخستہ اور زیتون کی شاخ تھی، اور بھیلی منو سے اور حاتم طائی سے گویا ہوئی تھی، لیکن اب کیا ہے، نہ گلگامش، نہ نوح، نہ منو، نہ بھیلی، نہ فاخستہ، نہ حاتم طائی، ارتقاے انسانی نے سب سہارے کھود لیے ہیں۔ ”چاروں طرف گھورا اندھیرا ہے اور گر جتے جل کی دھارا ہے اور ناؤ ڈول رہی ہے“ لیکن نوح یا منو کا کہیں

پتہ نہیں، فاختہ اور زیتون کی ڈالی بھی نہیں جو عافیت کی خبر دے۔ گھر صدیوں پیچھے رہ گیا ہے۔ بھڑا
امنڈا پڑا ہے۔ پھلی کی مونچھ سے سب بندھے ہیں، لیکن پھلی کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ صرت زمین
و زمان، یعنی دقت کی لہرائی رہی ہے جو ”سانپ سمان ناؤ کے چاروں اور لہرا رہی ہے“ آج کا
انسان چننا سے گھرا ہے۔ ناؤ ڈول رہی ہے اور چاروں اور جل کی دھارا آج رہی ہے۔ انتظار
حسین کا کہاں یہ ہے کہ انھوں نے بقاء انسانی سے متعلق سمیری، بابی، سائی، اسلامی اور ہندوستان
تمام مذہبی اور اساطیری روایتوں کا معنیاتی جوہر تخلیقی طور پر کشید کیا، اور اول تو اس سے یہ دکھایا ہے
کہ آفرینش سے نسل انسانی ہجرت کی مرہون منت ہے، یعنی ہجرت انتہائی باطنی نقطہ آغاز ہے اور
ارتقاء انسانی کا سلسلہ اسی سے چلا ہے۔ دوسرے انتظار حسین نے بقاء انسانی کی تمام اساطیری
روایتوں کو جدید فکر سے آمیز کر کے ان کی یکسر نئی تعبیر کی ہے اور یہ بنیادی سوال اٹھایا ہے کہ زمین
و زمان کے جبر کا مقابلہ کرنے کے تمام ردحالی وسیلے کھودینے کے بعد آج کے پُر آشوب دور میں
نسل انسانی کا مستقبل کیا ہے اور طوفان بلا میں گھری ہوئی یکسختی کنارے لگے گی بھی
کہ نہیں؟

دیسے یہ بات خالی از لطف نہیں کہ بعض لوگوں نے اس افسانے کو ”ترقی پسند“ تصور کیا
ہے اور اسے اپنے انتخاب میں جگہ دی ہے۔ لگتا ہے یا تو اب خود ان لوگوں کو ”ظلمت پسندوں“
کے یہاں بھی روشنی کے آثار نظر آنے لگے ہیں، یا ترقی پسندی کی اعراف ہی بدل گئی ہے، یا
پھر فاختہ اور زیتون کی ڈالی سے دھوکا ہوا ہے جو ان حضرات کے مشرب میں امن کے قومی
نشان کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے جن ادبی مشردوں نے اس کہانی کو شامل کرنے کا
مشورہ دیا ہو، انھوں نے کہانی کو آخر تک غور سے نہ پڑھا ہو، اور اگر پڑھا بھی ہو تو انھیں اس
کے سمجھنے کی صلاحیت ہی ودیعت نہ ہوئی ہو۔

اوپر انتظار حسین کے تخلیقی سفر کی چار منزلوں یا چار بنیادی رجحانات کی نشان دہی کی
کوشش کی گئی، یعنی اول معاشرتی یا دوں کی کہانیاں، دوم انسان کے اخلاقی و روحانی
زوال اور وجودی مسائل کی کہانیاں، سوم سماجی، سیاسی مسائل کی کہانیاں، اور چہارم نفسیاتی
کہانیاں اور بودھی جاتک اور ہندو دیومالائی کہانیاں۔ میری کوشش رہی ہے کہ انتظار حسین
کی تخلیقات کے ذریعے ان کے فن کی مختلف جہات اور ذہنی و فکری ارتقا کی مختلف کردیاں

سامنے آجائیں اور یہ کہ ان کی تخلیقیت کے سرچشموں اور معنویت تک رسائی ہو سکے، اور اس طرح ان کی انفرادیت اور امتیازی نشانات حتی الامکان واضح ہو سکیں۔ ان تمام امور سے عہدہ برآ ہونا نہایت مشکل ہے، بالخصوص جب فنکار کا پیرایہ اظہار رمزیہ، استعاراتی اور تمثیلی ہو۔ یوں بھی ہم عصر SYNCHRONIC سطح پر تمثیلی فلسفیانہ کہانیوں کی ہر تعبیر ممکن نہیں۔ انتظار حسین کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ انھوں نے افسانے کی مغربی ہئیت کو جوں کا توں قبول نہیں کیا، بلکہ کتھا کہانی اور داستان و حکایت کے جو مقامی سانچے INDIGENOUS MODELS مشرقی مزاج عامہ اور افتادِ ذہنی کے صدیوں کے عمل کا نتیجہ تھے، اور مغربی اثرات کی یورش نے جنھیں رد کر دیا تھا، انتظار حسین نے ان کی دانش و حکمت کے جوہر کو گرفت میں لے لیا، اور ان کی مدد سے مردِ ج ساپنجوں کی نقیب کر کے افسانے کو ایک نئی شکل اور نیا ذائقہ دیا۔ داستان کی روایت سے استفادہ کرنے کی اولین کوشش اگرچہ عزیز احمد کی طویل کہانی ”جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں“ میں ملتی ہے، جس میں مغل اور تاتاریوں کے عہد کی باز آفرینی میں نثر کے پرانے اسالیب کو بھی برتنے کی کوشش کی گئی ہے، لیکن یہ محض ایک تجربہ تھا، جبکہ انتظار حسین کے یہاں معاملہ اردو فکشن کو ایک نئے تخلیقی مزاج سے آشنا کرنے، یا دو اصناف کے جوہر کو کشید کر کے دو آتشہ کی کیفیت پیدا کرنے کا ہے۔ انتظار حسین کے کمال فن کا ایک پہلو یہ ہے کہ انھوں نے افسانے کو متصوفانہ — فلسفیانہ جستجو اور تڑپ MYSTICAL QUEST سے آشنا کرایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ایک کشف کا سا احساس ہوتا ہے اور کہیں کہیں ایسی فضا ملتی ہے جو آسمانی صحیفوں میں پائی جاتی ہے۔ انتظار حسین کے کردار، ان کی علامتیں دوسرے افسانہ نگاروں سے اس لحاظ سے مختلف ہیں کہ یہ ان کے اپنے تہذیبی شعور کی پیداوار ہیں۔ افراد ہوں یا معاشرے، ان کی نظر انسان کے روحانی اخلاقی زوال اور داخلی اور خارجی رشتوں کے عدم تناسب کی مختلف جہتوں پر رہتی ہے۔ آج کا انسان اور سماج جس طرح منافقت، نفس پروری، خود غرضی، ریاکاری، منافع اندوزی، اور اس طرح کی ہزاروں دوسری لعنتوں میں گرا ہوا ہے، اس لیے اپنی شخصیت کی پہچان اور اپنی ذات کو برقرار رکھنا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے۔ انتظار حسین کے افسانے انسان کی اسی تنگ و دو اور تڑپ کی ترجمانی کرتے ہیں۔ انتظار حسین کا فن آج کے انسان کے کھوئے ہوئے یقین کی تلاش کا فن اس لیے ہے کہ مستقبل کا انسان اپنی آگہی حاصل کر سکے، اور اپنی ذات کو برقرار رکھ سکے۔ اس کے لیے انھیں پرانے عہد نامے، انجیل، قصص الانبیاء، دیومالا، بودھ جاتکا،

پرانوں، داستانوں اور صوفیا کے ملفوظات سب سے استفادہ کرنا پڑا ہے، اور نتیجہً ایسا انداز اظہار وجود میں آیا ہے جو خاص ان کا اپنا ہے۔ انتظار حسین کا فن خاصاً تہ دار اور پرتجیع ہے۔ جہاں ایک طرف اس کی سادگی فریب نظر کا فراہم کرتی ہے، وہیں دوسری طرف اس کی ہشیاری، ور پُرکاری سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ انتظار حسین کا ذہن ایک تخرک ذہن ہے، اور اس کا سیال سفر جاری ہے، اور کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ آگے چل کر اس کا رخ کن نئی زمیوں کی طرف ہوگا۔



انور سجاد — انہدام یا تعمیر نو

انور سجاد کا کہنا ہے کہ وہ تمام عمر ایک ہی افسانہ لکھتے رہے ہیں جس کا موضوع ہے جبر کے خلاف احتجاج۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ وہ اپنے افسانوں میں جس چیز کا سب سے زیادہ خیال رکھتے ہیں وہ افسانے کی نثر یا زبان ہے۔ وہ بار بار لکھنے، کاٹنے، حذف و اضافہ کرنے، اصلاح و ترمیم کے بعد ہی افسانہ مکمل کر پاتے ہیں۔ اگر یہ دونوں باتیں صحیح ہیں تو ان کی روشنی میں انور سجاد کے افسانوں کی مابعد الطبیعیات اور جمالیات کے بارے میں بعض نتائج نکالے جاسکتے ہیں۔ لیکن کسی فن پارے میں مصنف نے کیا رکھنا چاہا ہے اس کا ثبوت صرف ان باتوں سے مل سکتا ہے جو خود اس فن پارے میں موجود ہیں، ان باتوں سے نہیں جو مصنف نے اس کے بارے میں کہی ہیں۔

انور سجاد کا معاملہ یہ ہے کہ ان کے افسانوں کو بعض حلقوں میں قبول اور بعض حلقوں میں رد کیا گیا ہے لیکن قبول کرنے والے اور رد کرنے والے دونوں محض سطحی باتوں میں الجھے رہے ہیں، یا پھر افسانوں کے بجائے افسانے کے بارے میں اپنے مفروضوں کی بنیاد پر ان کی تحسین یا تنقید کر رہے ہیں۔ گزشتہ بیس برسوں میں افسانے کے بارے میں بہت سے مفروضات کا انہدام ہوا ہے لیکن ان کی جگہ ابھی نئے مفروضات قائم نہیں ہوئے ہیں۔ انور سجاد کے افسانے نئے مفروضات کے قیام میں ہمارے معاون ہو سکتے ہیں لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ پرانے مفروضات کو ترک کیا جائے یا ان میں ترمیم کرنے پر رضامندی ہو۔ افسانہ اس لحاظ سے تھوڑی سی بد نصیب صنفِ سخن ہے کہ اس پر گفتگو کرتے وقت شاعری کا ذکر ناگزیر قرار دیا گیا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ افسانے اور شاعری، بلکہ تمام تخلیقی ادب کی جمالیات ایک ہے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ افسانے کی شناخت شاعری کے حوالے سے یا شاعری کی شناخت افسانے کے حوالے سے ہو سکتی ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ تخلیقی ادب

جن بنیادوں پر قائم ہوتا ہے وہ ان بنیادوں سے مختلف ہیں جو غیر تخلیقی ادب کو قائم کرتی ہیں اور وہ بنیادیں جن پر تخلیقی ادب کا دار و مدار ہے ایک عمومی حد بندی اور فن کارانہ سرچشمے کے طور پر تمام تخلیقی ادب میں مشترک ہیں۔ اس اشتراک کو دریافت اور بیان کرنا تنقید کا پہلا عمل ہے، دوسرا اور اتنا ہی اہم عمل یہ ہے کہ تخلیقی ادب کے مختلف اسالیب کو اس طرح پڑھا اور بیان کیا جائے کہ ان کی انفرادیتیں واضح ہو جائیں اور یہ کھل سکے کہ افسانہ، افسانہ کیوں اور کس طرح ہے، شاعری کیوں اور کس طرح نہیں ہے۔

انور سجاد کے یہ بیانات کہ وہ تمام عمر ایک ہی افسانہ لکھتے رہے ہیں اور یہ کہ وہ اپنی تخریروں میں سب سے زیادہ جس چیز کا خیال رکھتے ہیں وہ نثر ہے، کئی طرح کی غلط فہمیاں پیدا کر سکتے ہیں۔ اگر ان کو محض مجرد دعووں کے طور پر قبول کیا جائے تو افسانے کے بارے میں ذاتی یا بے بنیاد مفروضے رکھنے والے نقاد اور وہ نقاد بھی جو افسانے کے بارے میں ان مفروضات پر کامل یقین رکھتے ہیں جن کو بڑی حد تک مسترد کرنے کے لیے انور سجاد کے افسانے وجود میں آئے ہیں۔ دونوں طرح کے افراد ایسے نتائج نکالیں گے یا نکال سکتے ہیں جو خود انہیں تو اچھے لگیں گے لیکن وہ انور سجاد پر پوری طرح صادق نہیں آسکیں گے۔ چنانچہ ذاتی اور خود ساختہ مفروضے رکھنے والا نقاد کہتا ہے کہ انور سجاد تیسری دنیا کے فرد کو اس کے اجتماعی تجربات کے حوالے سے سمجھنا چاہتے ہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ چوں کہ انور سجاد جبر کے خلاف لکھتے ہیں اس لیے لامحالہ یہ بات بھی صحیح ہوگی کہ وہ انفرادی معاملات کو اجتماعی تجربات کے توسط سے بیان کرتے ہیں۔ یا وہ یہ کہتا ہے کہ انور سجاد کے کردار پیہم جدوجہد اور تصادم میں آزادی کی شبیہہ دیکھتے ہیں۔ روایتی مفروضوں والا نقاد انور سجاد کے افسانوں کے ابہام اور دھندلی فضا کے باعث ان میں نائرسیل کا جبر دیکھتا ہے۔ وہ اس بات سے انکار کرتا ہے کہ جن افسانوں میں پلاٹ اور کردار اتنے پردوں میں چھپے ہوئے ہوں ان میں کسی انسانی صورت حال کے بارے میں گفتگو بھی ہو سکتی ہے۔

اسی طرح انور سجاد کے افسانوں میں شرکی مرکزی اہمیت کو نظر انداز کر کے اور یہ فرض کر کے کہ انور سجاد نثر پر اس لیے زور دیتے ہیں کہ وہ نثر اور نظم کا امتیاز مثلاً نایاکم کرنا چاہتے ہیں، بعض نقادوں نے یہ کہا ہے کہ ان کے افسانوں کا ماہر الامتیاز یہ وصف ہے کہ ان میں شعرا و نثر کی حد بندیاں ٹوٹتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ انور سجاد کے افسانوں کا

APPRECIATION اسی طرح ہونا چاہیے جس طرح شاعری کا APPRECIATION ہوتا ہے۔ اس کلیے میں مشکل یہ ہے کہ اگر افسانے کو اسی طرح پڑھا اور پرکھا جائے جس طرح شاعری کو پڑھا اور پرکھا جاتا ہے تو اصنافِ سخن کے طور پر شاعری اور افسانے کا وجود مشتبہ ہو جاتا ہے۔ ہم یہ سوال کر سکتے ہیں کہ پھر افسانے کو افسانہ کیوں کہیں؟ نظم کو نظم کیوں کہیں؟ ایسا کیوں نہ کریں کہ سب تحریروں کو فقط تحریر کا نام دیں اور افسانے اور ناول اور ڈرامے اور شاعری کا جھگڑا ہی مٹا دیں؟ معلوم نہیں انور سجاد اس سلسلے میں کیا کہیں گے، لیکن میں تو اسے ایک افسوس ناک صورتِ حال کہوں گا۔

انور سجاد کے افسانوں کے بارے میں ایک بات یہ بھی کہی گئی ہے کہ ان میں کرافٹ بہت شدت سے نمایاں ہے۔ کہنے والوں نے یہ بات واضح نہیں کی کہ کرافٹ سے ان کی کیا مراد ہے، لیکن یہ واضح ہے کہ اس لفظ کو گالی کے طور پر، یا گالی کے طور پر نہیں تو برے معنوں میں یقیناً استعمال کیا گیا ہے۔ کرافٹ کو غالباً آرٹ کے مد مقابل رکھا گیا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ کرافٹ اگر اس نام کی کوئی چیز ہے، آرٹ کی ضد نہیں، بلکہ آرٹ کا ایک حصہ ہے۔ لہذا اگر کرافٹ نمایاں ہے تو آرٹ بھی نمایاں ٹھہرے گا۔ اور جہاں تک سوال افسانے یعنی فکشن کا ہے۔ اس میں نو کرافٹ، یعنی فن کا وہ اظہار جس میں جزو اور کل کا آپسی رد عمل معمول سے زیادہ نمایاں ہو، ایک مرکزی مقام رکھتی ہے۔ بلکہ افسانے اور شاعری میں جہاں بہت سے امتیازات ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ افسانے کے اجزاء آسانی سے پہچانے اور الگ کیے جاسکتے ہیں اور ان کا آپسی عمل اور رد عمل دیکھا جاسکتا ہے۔ افسانے کے اجزاء کو ہم آسانی کے لیے کردار، واقعہ، مکالمہ اور منظر کا نام دے سکتے ہیں۔ شاعری میں یہ تمام اجزاء ہمیشہ موجود نہیں ہوتے اور اگر ہوتے بھی ہیں تو ان کو آسانی سے الگ نہیں کر سکتے اور نہ ان کے باہم عمل، رد عمل اور پیچ کو آسانی سے متاثر کر سکتے ہیں۔ حتیٰ کہ وہ نظمیں بھی، جو بیانیہ پر قائم ہو جاتی ہیں یعنی مثنویاں یا افسانوی نظمیں مثلاً گولرج کی ANCIENT MARINER ان مختلف اجزاء کا وہ باہم رد عمل اتنی صفائی سے نہیں ظاہر کرتیں جو افسانوں کا خاصہ ہے۔ کسی بھی بیانیہ نظم میں مکالمہ اتنا اہم نہیں ہوتا جتنا افسانے میں ہوتا ہے اور کسی بھی بیانیہ نظم میں کردار، واقعے اور منظر میں وہ تعلق نہیں ہوتا جو افسانے میں نظر آتا ہے۔

لہذا افسانے میں اس نام نہاد چیز کا ہونا جسے کرافٹ کہا جاتا ہے، کوئی عیب نہیں،

بلکہ محض ایک صورت حال ہے، یہ افسانے کی تشخیص، یعنی اس کے بیان میں ہماری مدد کرتی ہے۔ اس سے کچھ ثابت نہیں ہوتا۔

اردو افسانے کے بارے میں یہ بات کہی گئی ہے، اور یہ صحیح بھی گئی ہے کہ اس صنف میں تیسری دنیا یا COLONIAL دنیا کے ایک بڑے حصے، یعنی برصغیر ہندوپاک کے سماجی، سیاسی، معاشی اور نفسیاتی احوال کی زبردست عکاسی ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عکاسی بڑی حد تک موضوعی انداز میں ہوئی ہے لیکن اس میں معروض بڑی حد تک شامل ہے یعنی اس پورے افسانوی ڈھیر کے ذریعے اس معروضی حقیقت کی ایک حد تک دریافت ممکن ہے جسے میری دنیا کہا جاتا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ اس عکاسی میں جو نقطہ ہائے نظر نمایاں ہیں ان میں رومانی حقیقت نگاری (جسے بعض لوگ سادہ لوحی کی بنا پر اشتراکی حقیقت نگاری کہتے ہیں) اور ایک طرح کی مثالیت، یعنی نتیجہ نکالنے کی کوشش یا اس پر اصرار نمایاں ہیں۔ میں فی الحال یہ سوال نہ اٹھاؤں گا کہ اس رومانی حقیقت نگاری اور مثالیت کی نظریاتی اساس کیا ہے۔ لیکن یہ سوال ضرور پوچھوں گا کہ کیا تیسری دنیا کی عکاسی، یا کسی بھی دنیا کی عکاسی، کسی تحریر کو یا تحریروں کے کسی ڈھیر کو فن کا مرتبہ عطا کر سکتی ہے؟ اگر عکاسی کے ذریعہ فن وجود میں آتا ہے یا آسکتا ہے تو فن پارے اور DOCUMENT میں کیا فرق ہے؟ ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو پریم چند کے افسانوں کو ان کے زمانے کے ہندوستان کے بعض حصوں کی سماجی تاریخ کے طور پر پڑھنا پسند کرتے ہیں۔ درحقیقت مٹوٹک کے زمانے کا اردو افسانہ اس لحاظ سے بد نصیت ہے کہ وہ ذرا سی ذہنی کوشش کے ذریعہ بلکہ اکثر اس کے بغیر ہی سماجی تاریخ یا اگر سماجی تاریخ نہیں تو اس کے ایک ادبی VERSION کے طور پر پڑھا جاسکتا ہے۔ اس کی اس صفت نے اس کو اکثر فنی اعتبار سے ساقط کر دیا یا اگر تمام تر ساقط نہیں کیا تو ایسے نقادوں کو جو فن سے زیادہ نقل میں دلچسپی رکھتے ہیں، یہ موقع فراہم کیا کہ وہ اس کی تمسین اس انداز کے کریں کہ وہ خود بہ خود فنی اعتبار سے ساقط ٹھہرے۔ فن کا المیہ یہ ہے کہ اسے فن سمجھنے پر اصرار کیا جائے لیکن اس کی جتنی تمسین ہو وہ فن کے حوالے سے نہ ہو۔ جدید افسانہ اسی کٹ ملش سے عبارت ہے کہ وہ اپنی تمسین فن کے حوالے سے چاہتا ہے لیکن اس کے نقاد اسے غیر فن کی داد دینے پر مصر ہیں۔ اور جب وہ اسے فن کی داد دیتے بھی ہیں تو کبھی شعاعی کہہ کر اور کبھی سماج اور فرد کی آویزش کہہ کر اور کبھی انفرادی حیثیت کا سماجی اظہار کہہ کر حقیقت یہ ہے کہ

جدید افسانہ پچھلے افسانے سے اس لیے الگ ہے کہ اس کی تعبیریں سماجی تاریخ یا سماج کے محدود مفہوم میں فرد اور سماجی جبر کی کش مکش اور شاعرانہ انداز بیان یا شعریت کی بنیادوں پر نہیں ہو سکتیں۔ ایک عرصہ ہوا میں نے انور سجاد کو جدید افسانے کا معمارِ اعظم اس لیے کہا تھا کہ ان کے افسانے سماجی تاریخ کے طور پر پڑھ جانے کے قابل نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ انور سجاد کے افسانوں میں وہ انسان نہیں ملتا جو سماج میں پلٹتا بڑھتا ہے اور جو سماج سے مفاہمت کے بجائے مزاحمت کرتا ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں نہ وہ انسان ملتا ہے جو DOCUMENT بن سکے اور نہ وہ انسان ملتا ہے جو ALLEGORY بن سکے اور نہ وہ انسان ملتا ہے جو محض نشان کے طور پر استعمال کیا جاسکے۔ انور سجاد کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے، بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت اس لیے بنتے ہیں کہ ان کے یہاں انسان یعنی کردار علامت بن جاتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ انور سجاد کے کردار بے نام ہوتے ہیں اور وہ انھیں ایسی صفات کے ذریعہ مشخص کرتے ہیں جو انھیں کسی طبقے یا جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعے تقریباً دیو مالائی فضا سے متعلق کر دیتے ہیں اور خط مستقیم کے بجائے دائرے کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ نوجوان، بوڑھا، جوان لڑکی، ہم، وہ، لڑکا، سپاہی، بھائی، بہن، ماں — اس طرح کے الفاظ ان کے کرداروں کو ایک دوسرے سے میسر کرتے ہیں۔ ان کے مجموعے ”استعارے“ کا پہلا افسانہ ”سازشی“ ایسے لوگوں کے بارے میں ہے جو خود کو ”ہم“ سے تعبیر کرتے ہیں، وہ قدیم زمانے کے غلاموں کی طرح یا نئے زمانے کے جبری مزدوروں کی طرح نہر کھودنے پر لگائے گئے ہیں۔ وہ آزاد بھی ہیں اور قید بھی۔ ایک بوڑھا ہے جو قیدیوں میں شامل ہے یا شاید ان کا محافظ ہے یا شاید سربراہ۔ بوڑھا موہن جو داڑو کو اپنا وطن بتاتا ہے اور اس کی مشہور رقاصہ کو اپنی بیوی کہتا ہے۔ لیکن جب وہ یہ بتاتا ہے کہ ہر شے معدوم ہو چکی ہے تو ایک بالکل نو عمر نوجوان اس کو بُرا بھلا کہتا ہے اور کہتا ہے کہ ”ہم سب کھوئے ہوئے ہیں، ہم سب نہیں ہیں، جھوٹے مکار بڈھے۔“ قولِ محال کی یہ کیفیت بوڑھے کے کردار کو علامتی رنگ بخشی ہے، کیونکہ ایک طرف تو وہ بوڑھا قدیم الایام عقل اور گزشتہ انسانیت اور گزری ہوئی اچھی باتوں کا استعارہ ہے تو دوسری طرف وہ ان سب قیدیوں کو گمراہ بھی کرنے والا ہے، کیوں کہ وہ ان کی ہمنیں پست کر دیتا

ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ ہر شے معدوم ہو چکی ہے۔ چونکہ ہر شے معدوم ہے اس لیے لفظ بھی معدوم ہیں اور حواسوشی ہی وظیفہ حیات ہے، لیکن دراصل خاموشی ایک سازش ہے، کیونکہ آزاد قیدی یا آزاد اور قیدی جب تک خاموش رہیں گے اشیاء کی حقیقت نہ کھل سکے گی۔ وہ دنیا میں ہیں اور نہیں بھی ہیں۔ اس افسانے کے کئی سال بعد انور سجاد نے "سازشی نمبر ۲" عنوان سے اس افسانے کا دوسرا VERSION بیان کیا ہے۔ اس مصور کی طرح جو اپنی پسندیدہ تصویر کے کئی کئی VERSION بناتا ہے لیکن ہر نقش میں کوئی تفصیل زیادہ یا کم ہوتی ہے، "سازشی نمبر ۲" میں واقعات کی کثرت ہے۔ بوڑھا اور نوجوان زیادہ وضاحت سے بیان کیے گئے ہیں، لیکن وضاحت کی وجہ سے اور خارجی حوالے کی کثرت کی بنا پر یہ افسانہ اتنا کام یاب نہیں۔ بوڑھے کا علامتی کردار باقی رہتا ہے لیکن نہ کھودنے کا عمل علامتی سے زیادہ میکانیکی بن جاتا ہے۔ اس سے واضح ہوا کہ "سازشی نمبر ۲" ایک مخصوص سیاسی اور معاشی صورت حال سے متعلق ہے، جب کہ "سازشی نمبر ۱" کی صورت حال سیاسی اور معاشی حوالے سے ماوراء ہو کر مابعد الطبیعیاتی اور نفسیاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ سیاست اور معاشیات تغیر پذیر ہونے کے باعث فن پارے کو اس قدر قلال نہیں بخش سکتیں۔ اس کے برخلاف وہ عظیم تر انسانی مسائل جو سیاسیات اور معاشیات سے ہی متعلق ہیں لیکن جن کی معنویت مابعد الطبیعی ہوتی ہے فن کے لیے زیادہ دوائی اقدار فراہم کرتے ہیں۔ انور سجاد اس مسئلے کا حل ابھی تک نہیں ڈھونڈ پائے ہیں کہ زمین کے ان معاملات کو جو فوری ماحول سے متعلق ہیں، زماں اور مکاں کی قید سے کیوں کر آزاد کیا جائے۔ اس قضیے کو حل کرنے کے لیے انھوں نے اپنی بیانیہ تکنیک کو منہدم کرنے کی کئی کوششیں کی ہیں۔ اس کی مثال ان پانچ مختصر افسانوں میں ملتی ہے جنہیں انھوں نے "آج" کا عنوان دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان تحریر کو افسانے کا نام بہ تکلف ہی دیا جاسکتا ہے، کیوں کہ یہ افسانے سے زیادہ شاعری کے میدان کی چیزیں ہیں۔ استعارے کا تسلسل انھیں وحدت تو بخشتا ہے لیکن بیانیہ کی وحدت مجرد استعارے کے ذریعہ نہیں بلکہ اس استعارے کے ذریعہ بنتی ہے جو واقعے کے ذریعہ پیدا ہو بلکہ واقعے میں پیوست ہو۔ پانچوں تحریروں میں قوت تخلیق و تعمیر کے بے عورت بطور ماں کا روپ استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اور انور سجاد کے پسندیدہ پیکر، یعنی نوجوان لڑکی جو زندگی کی پرورش کرتی ہے، پھر اسے جنم دیتی ہے اور پھر اس کی

پروش کرتی ہے۔ اپنی تمام رعنائی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ اس کے اوپر استحصال اور ستم کی قوتیں
 یلغار کرتی ہیں لیکن وہ PRIMEVAL CHAOS کی طرح زندگی سے بھرپور ہے، وہ زندگی جو
 بغاوت کرتی ہے، جو کبھی پوری طرح شکست یاب نہیں ہوتی، حیاتیات اور جنسیات
 GENETICS سے مستعار لیے ہوئے پکیر دوں اور الفاظ کے ذریعے بڑکی، ماں، زندگی، تخلیق،
 تولید، CHAOS اور تولید نو کی حیثیت تو مستحکم ہوتی ہے لیکن افسانہ نہیں بنتا۔ افسانے کی جگہ
 ایک سمندری، ابلتی ہوئی، گرم اور پیچیدہ شعری ہیئت خلق ہوتی ہے۔ یہی انور سجاد کی
 ناکامی ہے۔

میں اس بات کا اعادہ کرنا چاہتا ہوں کہ وہ افسانہ جو اپنی وضاحت اور فوری زمینی سماجی
 حوالے کی بنا پر ان نقادوں کا شکار ہو جاتا ہے جو افسانے کو سماجی تاریخ کے طور پر پڑھتے ہیں
 منہدم ہونا چاہیے۔ اور انور سجاد اس کے انہدام میں ایک موثر قوت ہیں۔ لیکن اس انہدام
 کے طے سے ہی دوسرا افسانہ تیار ہو سکتا ہے یا اس کی تعمیر نو کے بجائے تخلیق نو کرنی ہوگی، اس
 مسئلے کا جواب انور سجاد کے تازہ افسانوں میں نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ افسانے تعمیر نو اور تخلیق نو کے
 دورا ہے پر تھکے ہوئے ہیں۔ اس کے برخلاف ان کے وہ افسانے زیادہ کامیاب ہیں جن میں
 افسانوی ہیئت کو لچک دار بنا کر اس میں فوری اور آسانی سے پہچان میں آ جانے والے کردار
 اور واقعات کے بجائے ایسے کرداروں اور واقعات کے لیے گنجائش پیدا کی گئی ہے جن کی ایک
 سے زیادہ تعبیریں ممکن ہیں لیکن جن میں کردار اور واقعہ کو کردار اور واقعہ ہی کی شکل میں دیکھا
 جاسکتا ہے۔ میرا خیال ہے انور سجاد کی موجودہ بے شکلی کچھ تو ان سیاسی حالات کی پروردہ
 ہے جن سے وہ دوچار ہیں، اور کچھ ان نقادوں کی مزبون منت ہے جنہوں نے ان کے افسانوں
 کو شاعری یا شعر سمجھنے پر اصرار کیا ہے۔ حالانکہ اصل صورت حال یہ ہے کہ یہ بات ثابت ہو چکی
 ہے کہ افسانہ بھی زبان کے انہیں تخلیقی پہلوؤں کو برتنا ہے جو شاعری میں بروئے کار آتے
 ہیں۔ ممکن ہے ہمارے نقادوں کو یہ بات اب معلوم ہوئی ہو، لیکن نئے افسانے کی تنقید کا یہ
 قضیہ عرصہ ہوا حل ہو چکا ہے۔ لیکن زبان کے تخلیقی پہلوؤں کو بروئے کار لانے کا مطلب
 یہ نہیں ہے کہ افسانے کو شعر بنادیا جائے۔ بلکہ یہ ہے کہ افسانہ، افسانہ ہی رہے لیکن اس
 سے شعر کا ساتھ ساتھ اثر پیدا ہو۔

انور سجاد کے وہ افسانے جن میں یہ کیفیت نمایاں ہے افسانوی زبان کے ان امکانات

کو روشن کرتے ہیں جن کے ذریعہ افسانے کی تعمیر نو ممکن ہے اور تخلیق نو بھی شاید ممکن ہو جائے۔ شعر کا تاثر پیدا کرنے کے لیے براہ راست ان طریقوں کو استعمال کرنا جو شعر کا خاصہ ہیں کمزور تخلیقی کارگزاری ہے۔ انور سجاد کے پچھلے افسانے اس نکتے کو بخوبی واضح کرتے ہیں کہ شعر کا اصل تاثر ایک طرح کا اسرار ایک طرح کی سبب اور اس کیفیت کا نام ہے جس میں ہم محسوس کرتے ہیں کہ کوئی بہت اہم بات ہو گئی ہے، اگرچہ اس کی اہمیت فوری طور پر پوری طرح واضح نہیں ہوتی۔ اسی کیفیت کا ایک عکس خواب بھی ہے، اور خواب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں وہ تمام باتیں اصلی اور فطری معلوم ہوتی ہیں اور روزمرہ کی زندگی معلوم ہوتی ہیں جو منطقی دنیا سے بعید ہوتی ہیں۔ خواب کی دنیا میں روزمرہ کی باتیں، شہر، سڑک، ٹریفک، دوکان، بازار، دفتر بھی ہوتے ہیں اور پراسرار جنگل اور میدان اور دریا اور پہاڑ بھی۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ شہر کی سڑک اور جنگل یا سمندر شانہ بہ شانہ نظر آتے ہیں اور کوئی تعارض نہیں محسوس ہوتا۔ انور سجاد کے بے مثال افسانے ”چھٹی کا دن“ میں یہ تاثر اسرار کی حدوں میں داخل ہو جاتا ہے۔ ایک میاں بیوی چھٹی کے دن سیر کو نکلتے ہیں۔ وہ دن چھٹی کا ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ شوہر کو بیوی سے محبت ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ بیوی شوہر سے لہتی ہے کہ چڑیا گھر سے آگے کہیں اور بھی چلو، شوہر جو دفتر میں کلرک ہے اور کلرک کی طرح چڑچڑا اور تنگ مزاج اور تنگ ریبہ بھی ہے راضی ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ کسی پراسرار طریقے سے وہ دونوں ایک بل پار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پھر شوہر ایک غاریا سرنگ یا محسن درختوں کی ایک لکھی قطار میں جانے کے لیے بیوی کو ترغیب دیتا ہے۔ بیوی جاتی ہے اور خوف زدہ ہوتی ہے، بات صاف نہیں ہوتی کہ خوف زدہ کیوں ہے۔ پھر شوہر داخل ہوتا ہے، اچانک افسانہ ختم ہوتا ہے، لیکن منظر بلا ہوا ہے۔ شوہر کا کہیں پتا نہیں، بیوی اپنے گھر میں ہے اور اس کے سینے کا الٹ غائب ہے۔ یہ لاکٹ شوہر بیوی کے تعلقات یا سماجی اور انیسیت کے معاہدے کی علامت ہے یا اس غلامی کی جو شادی کے رشتے کے ذریعے عورتوں پر عائد ہوتی ہے۔ افسانے کے شروع میں چڑیا گھر میں قید جنگل کا یاد شاہ اس مجبور لیکن باطن قوت مند طبقے کا استعارہ ہے جو اس وقت قید ہے لیکن بھی آزاد تھا چھٹی کا دن خود عورت کی آزادی کی علامت ہو سکتا ہے۔ کیونکہ جس دن کا یہ واقعہ افسانے میں بیان کیا گیا ہے وہ اصل چھٹی کا دن نہیں تھا، کیونکہ اصل دن یعنی اتوار کو تو شوہر اپنے افسر کے گھر ماموری دیتا ہے۔ افسانے کا ابہام دراصل اسرار ہے، ابہام نہیں ہے، کیونکہ روزمرہ کی دنیا میں عجیب

وہ عزت اور مجبوری اس طرح ملے جلے ہوتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے۔
 ”پتھر ہو کتا“ میں سیاہ پتھر اور سیاہ نقاب پوش ایک طرف ہیں اور وہ شخص جس پر کوڑے
 برسائے جا رہے ہیں ایک طرف۔ لیکن انسانے کے آخر میں دونوں اشخاص کی موت ہوتی ہے
 پتھر اپنی جگہ قائم رہتا ہے اور ایک کتا در آتا ہے۔ یہ کتا نفس انسانی بھی ہے جو تباہ کاری سے
 لطف اندوز ہوتا ہے اور انسان کا گناہ گار نمبر بھی ہے جو اس سیاہ پتھر کا محافظ ہے جس کو ظالم اور
 مظلوم دونوں قربان گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ”واپسی، دیو جانش، روانگی“ میں یہی
 کتا انسان کی ذلت کی آخری منزل کی طرف اشارہ کرتا ہے جب اس کا لایا ہوا گوشت کا
 ٹکڑا وہ شخص کھا لیتا ہے جس کی ایک ٹانگ سوکھے کی ماری ہوئی ہے اور جو اپنے جسمانی اور
 ذہنی رد عمل کے اعتبار سے بالکل قبل انسانی معلوم ہوتا ہے۔ ان تمام انسانوں میں واقعے کا
 فقدان نہیں، بلکہ واقعے کی کثرت نظر آتی ہے۔ اور یہ کثرت جن الفاظ کے ذریعہ ظاہر کی گئی ہے
 وہ سب کے سب جو اس اور خاص کر ذائقہ اور باصرہ سے متعلق ہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ
 انور سجاد کے انسانوں میں بیماریوں اور خاص کر ایسی بیماریوں کا بہت تذکرہ ہے جو اعصاب
 سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان کے انسانوں میں ان اشیاء کا بہت ذکر ہے جو ٹھوس ہیں اور لمس اور
 ذائقے کے ذریعہ پہچانی جاتی ہیں۔ لمس اور ذائقے پر ان کی غیر معمولی قدرت ان کے انسانوں کو
 غیر واقعی اور خیالی اور غیر قطعی ہونے سے محفوظ رکھتی ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو انور سجاد کے
 افسانے اور کچھ نہیں تو اس لیے پڑھنے چاہیے کہ انور سجاد اپنے ہر ہر منظر اور ہر کردار کو اس طرح
 بیان کرتے ہیں کہ قاری اس کو دیکھنے کے علاوہ چھونے کے عمل سے بھی گزرتا ہے۔ ”بکھو غار نقش“
 اس تکنیک کا اعلیٰ اظہار کرتا ہے۔ انور سجاد شگفتہ، خوش گوار اور نام نہاد لطیف مناظر کو بھی چھونے
 کے عمل کے ذریعے پہچانتے ہیں اور کثیف، تکلیف دہ، کڑوے، ڈراؤنے اور گھناؤنے مناظر
 کو بھی اس طرح شکل بخشتے ہیں۔ نئے افسانے کے پورے میدان میں کوئی شخص ان کے علاوہ
 ایسا نہیں ہے جو تاریکی سے روشنی تک اور لطیف سے کثیف تک اور فرحت بخش سے گھناؤنے
 تک ہر منظر اور واقعے کو لمس اور ذائقے کے ذریعہ ظاہر کرنے پر قادر ہو۔

انور سجاد نے اردو افسانے کو بیانیہ سے آزاد کرنے اور مکالمے کی نام نہاد ”فطری“ روایت
 سے دور لے جا کر مکالمے کو اظہار کردار سے زیادہ اظہار واقعے کے لیے استعمال کرنے کی کوشش
 میں جو کامیابی دس سال پہلے حاصل کی تھی، اس کے بعد ان کے یہاں ایک طرح کا انتشار شاید اس لیے

بھی ملتا ہے کہ گزشتہ کامیابی کے بعد انھیں پرانے افسانے کے حصار کو کسی اور زادیے سے توڑنے کی ضرورت محض ایک تخلیقی بغاوت کے طور پر محسوس ہوئی۔ ان کے ناول "خوشیوں کا باغ" میں بیانیہ اور مکالمے کے روایتی انداز سے ہٹنے لیکن خود اپنے گزشتہ انداز سے انحراف کی ایک اور کوشش بھی ملتی ہے۔ تفصیلات کا وہ بیان جس میں روشنی کی باریک لیکن تیز لکیر صرف انھیں پہلوؤں کو منور کرتی ہے جو واقعے اور واقعے سے متاثر ہونے والی اشیاء کی ٹھوس خنیت کو ثابت کرے، اور گفتگو کا لہجہ خود کلامی سے لے کر ڈائری تک کے انداز کو محیط ہو، انور سجاد کا خاصہ ہے۔

ہندوستان میں اردو افسانہ

افسانہ کسی بھی موضوع پر لکھا جاسکتا ہے۔ کسی افسانے میں سیاسی مسائل کے حل کی تلاش ملتی ہے یا اُس کا کوئی مخصوص حل پیش کیا جاتا ہے تو کوئی سماجی پہلو کو اجاگر کرتا ہے کسی کے لیے معاشی بحران زیادہ اہم ہے تو کسی کے لیے اخلاقی یا اصلاحی نقطہ نظر کوئی من کی دنیا میں ڈوبا ہوا ہے تو کوئی ااشمور کی گتھیوں کو سلجھانا چاہتا ہے۔ کوئی حسن کا پجاری ہے تو کوئی انقلاب کا نقیب۔

لیکن افسانوی ادب کو اس طرح مختلف خانوں میں تقسیم کرنا ادب کو چند بندھے ٹکے فارمولوں میں تبدیل کرنا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ہر افسانے کا محور انسان ہوتا ہے جس کے گرد ساری زندگی گھومتی ہے۔ افسانے کا یہ انسان ہی ہے جو سیاسی اور معاشی زندگی بسر کرتا ہے۔ جھیسر کی چھین محسوس کرتا ہے یا اس کا گلا گھونٹتا ہے۔ لاشمور کا غلام بن کر عمل کرتا ہے یا شمعوری طور پر کوئی قدم اٹھاتا ہے۔ اور یہی ممکن ہے کہ زندگی کے بارے میں اس کا تمام تر رویہ غیر استدلالی یا غیر اخلاقی ہو۔

اردو افسانے میں مارکسی فلسفے اور فراسٹڈی نفسیات کے اثرات قریب قریب ایک ہی دور میں داخل ہوئے جس کے باعث نئے افسانہ نگاروں نے طبقاتی کشمکش اور جنسی جبر کو اپنی تحریروں کا موضوع بنایا۔ اس دور کے بیشتر افسانوں میں مارکس اور فراسٹڈ گئے ملتے نظر آتے ہیں۔ ”انکارے“ کے افسانے بورژوازمی استحصال اور جنسی جبر دونوں کے نمائندہ پروٹسٹ کی شکل میں سامنے آئے۔ پریم چند کا آخری افسانہ ”کفن“ جہاں اردو افسانے کے ایک سفر کی آخری منزل کی نشاندہی کرتا ہے وہاں اردو میں نئے افسانے کا نقطہ آغاز بھی ثابت ہوا لیکن ”کفن“ میں جو کلیتہً نظر آتی ہے وہ ”انکارے“ میں پروٹسٹ کی شکل میں رونما ہوئی۔ ان دونوں طرز کے افسانوں میں ایک چیز مشترک تھی۔ ایلی نیشن کا تصور جو بعد میں جدید افسانے کا بنیادی تصور بن گیا۔

”ایلی نیشن“ کے تصور کو بھی مارکس نے مقبول کیا۔ اُس نے شہروں میں بڑھتی ہوئی بھیڑ میں

فرد کے بے چہرہ اور بے نام ہونے کی معاشی اور فلسفیانہ تفسیر میں پیش آئیں۔ بیسویں صدی میں فرانڈ نے لاشعور کی گہرائیوں میں ڈوب کر ذات کی اہمیت کو پہچاننے کی کوشش کی اور فرد کی محرومیوں کو موجودہ تہذیب کی مایوسیوں کے پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی۔ یہ امر دلچسپ ہے کہ موجودہ دور میں کئی ادیب اور دانشور انسان کی آزادی کی جدوجہد میں مارکس اور فرانڈ کے نظریات کو ایک اکائی کے روپ میں پیش کرتے رہے ہیں۔ ایبرک فرام، ہربرٹ مارکوز یا وجود پرست ادیب ڈاں پال سارتر کی تحریریں جدیدیاتی طریقہ کار اور تحلیل نفسی کے امتزاج کو پیش کرتی ہیں۔ مارکسیت کے زیر اثر اردو افسانہ نگاروں نے سماجی حقیقت نگاری کا دور شروع ہوا اور ترقی پسند طرز فکر ایک منظم تحریک کی صورت اختیار کر گیا۔

آزادی کے ابتدائی دور میں اس تحریک کے زیر اثر افسانہ نگاروں نے اردو ادب کو کئی قابل قدر افسانے دیئے۔ بیشتر افسانے تقسیم سے پیدا شدہ مسائل اور فسادات کے موضوعات سے متعلق تھے۔ ان افسانوں میں تخلیقی روح کم اور جذباتی رد عمل زیادہ نمایاں تھا۔ فسادات کے پروردہ اردو افسانہ نگاروں میں دور جہانات بالکل واضح طور پر سامنے آئے۔ ایک رد عمل کرشن چندر کا تھا جو اپنے وسیع انسانی لبرل ازم اور سیاسی نظریے کے تحت جذباتی رد عمل پیش کرتے ہیں۔ اور دوسرا رویہ راجندر سنگھ بیدی کا تھا جو اس سارے سانحے کو انسان کی اندرونی زندگی میں پیوستہ دیکھتے ہیں اور سماجی ماحول کے پس منظر میں انسانی روح کے کرب کی تخلیقی عکاسی کرتے ہیں۔ ایک تیسرا رویہ بھی نمایاں ہوا جسے قرۃ العین حیدر نے تہذیب کے ایسے اور جلاوطنی کے تصور کے روپ میں پیش کیا۔ وہ تقسیم کو محض ایک تاریخی حادثات کے روپ میں نہیں بلکہ ایک تہذیبی سانحے اور انسانی بیداری کی شکل میں دیکھتی ہیں۔ جلاوطنی کی کیفیت ہر دور کے انسان کو کسی کسی شکل میں اس کے روحانی تجربے سے جوڑ دیتی ہے۔ یہ تینوں رویے دراصل انسان اور تہذیب کے مختلف تصورات کے باعث ہیں۔ کرشن چندر نے اس سانحے کو سیاست اور جذبات کی صورت میں سمجھنے کی کوشش کی۔ بیدی نے تہذیبی حادثات اور انسانی روح کے ایسے کی صورت میں اور قرۃ العین حیدر نے وجودی فلسفہ کی روش سے۔

ترقی پسند تحریک کے آغاز ہی سے اس میں مارکسی، نیچم مارکسی، لبرل انسان دوست، یہاں تک کہ رومانی افسانہ نگار بھی شامل تھے۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اوپندر ناتھ اشک، عصمت چغتائی، علی عباس حسینی، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، اختر انصاری

اختر اور بیوی، بلونت سنگھ، خواجہ احمد عباس، رامانند ساگر، دیویندر ستیا رتھی وغیرہ نے آدرش، حقیقت اور رومان کے امتزاج سے انسان دوستی اور زندگی اور سماج کے بارے میں ترقی پسند نقطہ نظر کی اشاعت کی۔ ان میں بعض اریب اشتمالی سیاست کے حامی نہیں تھے۔ لیکن وہ مساوات اور سماجی تبدیلی کے خواہاں ضرور تھے۔ ان میں روپے کا تنوع ملتا ہے۔ بلونت سنگھ خالص رومانی روپے کے قائل ہیں تو دیویندر ستیا رتھی حسن کے پیجاری ہیں۔

یہاں ذکر ان افسانہ نگاروں کا ہے جو آزادی کے بعد بھی لکھتے رہے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے بیشتر ان ہی موضوعات پر کہانیاں لکھیں جن پر وہ آزادی سے قبل لکھتے رہے ہیں۔ ان میں بہت کم افسانہ نگار آزادی کے بعد بھی تخلیقی طور پر زندہ رہے۔ دھیرے دھیرے ترقی پسند افسانے میں تبلیغ، خطابت، نعرے بازی اور اصلاحی جذبہ زیادہ نمایاں ہونے لگا۔ یہاں تک کہ افسانے میں اشتمالی سیاست کی روزمرہ بدلتی ہوئی پالیسی کی بازگشت سنائی دینے لگی۔ افسانہ نگاروں نے افسانہ میں تفہیم ہونے لگے۔ فنی تقاضوں کو نظر انداز کیا جانے لگا۔ نظریاتی وابستگی نے ایسی مکروہ صورت اختیار کر لی کہ آمریت کے مظالم اور شخصی جبر کو بھی سیاسی وابستگی کے باعث جائز ٹھہرایا جانے لگا۔ صفائی کی مہم ایک بار جو شروع ہوئی تو اس کی زد میں ترقی پسند، برل اور نفسیاتی افسانوں کے خالق سب ہی آ گئے۔ یہ اردو افسانے کے بحران کا دور تھا۔ اس بحران سے گزرنے والے جن ادیبوں نے تخلیقی عمل جاری رکھا ان میں کرشن چندر، راجند سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، بلونت سنگھ اور قرۃ العین حیدر خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے ادبی طور پر زندہ رہنے کا باعث ان کی تخلیقی قوت تو تھی ہی لیکن اہم باعث یہ تھا کہ ان افسانہ نگاروں کی جڑیں ہماری تہذیب اور معاشرے میں بہت گہری پیوست ہیں۔ دوسری طرف فرانڈی نفسیات کا اثر بھی جاری رہا۔ جنس اور لاشعور کے ملے جلے اثرات کو ہندوستانی معاشرے میں پیش کرنے کا رجحان ایک ترقی پسند رجحان تھا۔ کیونکہ اس رجحان کے تحت ہمارے سماج میں مروجہ دقیانوسی فکر اور فرسودہ رسم و رواج کے خلاف ان ادیبوں نے نسوانی آزادی اور جنس کے صحت مند نقطہ نظر کو فکری اور جذباتی گہرائی سے پیش کیا۔ عصمت چغتائی نے جنسی گھٹن، جنس کے غیر معمولی رشتوں، نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی کج رویوں کو اپنے منفرد انداز میں پیش کیا۔ عصمت چغتائی کے افسانوں کا ذکر کرتے ہوئے ممتاز مفتی اور عزیز احمد کی تحریروں کا تذکرہ ضروری ہے۔ ممتاز مفتی اور

عزیر احمد نے تحلیل نفسی، خواب اور شعور کے بہاؤ، آزاد تلازمہ خیال اور لاشعوری محرکات کو اپنے افسانوں میں بہ کمال خوبی پیش کیا۔ ممتاز مفتی نے جنس کے لاشعوری اور ذہنی پہلو پر زیادہ زور دیا۔ انھوں نے اپنے کرداروں کا مطالعہ نفسیاتی اور علمی نقطہ نظر سے کیا۔ جس کے باعث ان کے شروع کے افسانوں میں کوائف مزمن زیادہ اور تخلیقی اشاریت کم نظر آتی ہے۔ اور ان کے کردار یک رخ ہو جاتے ہیں۔

عصمت چغتائی اپنے کرداروں کا تجزیہ اکتسابی نقطہ سے نہیں کرتیں بلکہ انھیں اپنے ماحول میں پوری طرح ر سے بسے ہونے کے روپ میں پیش کرتی ہیں۔ اور پھر ان کی تہہ در تہہ شخصیت کو بے نقاب کرتی ہیں۔ جس سے ان کی عکاسی میں نئی پود کا شعور ملتا ہے۔ عصمت چغتائی نے اپنے کرداروں کا تجزیہ ان کے مخصوص معاشرے کے پس منظر میں کیا ہے۔ اس لیے وہ ایک مقام پر آکر ٹھہر نہیں گئیں۔ انھوں نے ہمیں اپنے افسانوں میں نئے نئے کرداروں سے روشناس کرایا۔ آزادی کے بعد بالخصوص منادات کے پس منظر میں لکھے گئے ان کے افسانے اپنی منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ ”بچھو بچھو پھی“، ”جڑیں“، ”دھاتھ“، ”نخس کی نالی“، ”چوٹھی کا جوڑا“، ”چاٹنے“ ان کے اس دور کے قابل قدر افسانے ہیں۔

عصمت چغتائی کے افسانوں کی روایت نوائین افسانہ نگاروں میں بڑی مقبول ہوئی۔ اس روایت کو جیلانی بانو، شکیلہ اختر، واجدہ تبسم اور آمنہ ابوالحسن نے آگے بڑھایا۔ ترزا پسند نظریات کی آمیزش سے رضیہ سجاد ظہیر نے اسے نئے پہلوؤں سے روشناس کرایا۔ جیلانی بانو کے افسانے ”ادھوری بات“ اور ”موم کی مریم“ اور واجدہ تبسم کا ”گستاخ سے قبرستان تک“ اور ”شہر ممنوع“ رضیہ سجاد ظہیر کا ”خاص موقع کے لیے“ ان دور کے اہم افسانے ہیں۔ ایک لحاظ سے یہ روایت مفید ثابت ہوئی کہ نوائین افسانہ نگاروں نے اسے اس دور پر اپنے معاشرے کی حقیقت کی پُر اثر اور بے باک ترجمانی کی۔ لیکن دوسری طرف یہ مفید اثر بھی ہوا کہ وہ مسلم معاشرے کی عکاسی تک ہی محدود رہ گئیں اور زندگی کے دوسرے تمام بات کو اپنی تخلیق میں شامل نہیں کر سکیں جس کے باعث ان کے کرداروں میں اور ان کے پیش کرنے کے انداز میں یکسانیت آگئی۔ یہ صحیح ہے کہ ہر افسانہ نگار کا ایک مخصوص RANG ہوتا ہے جس کے اندر وہ اپنی موضوعات کا انتخاب کرتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ موضوعات کا نہیں بلکہ ان موضوعات کو مختلف نظر اور انداز سے پیش کرنے کا ہے درحقیقت ان کے افسانے میکانیکی انداز

میں اپنے آپ کو دہراتے ہوئے محسوس ہونے لگتے ہیں۔ واجدہ تبسم نے دوسری خواتین افسانہ نگاروں کی بہ نسبت جنس کے موضوع کو قدرے زیادہ بے باکی سے پیش کیا اور بعض اوقات تو یہ بھی گمان ہونے لگتا ہے کہ وہ شاید لذت پرستانہ تاثر کے لیے ایسا کر رہی ہیں۔

اس روایت کو جس افسانہ نگار نے بالکل قبول نہیں کیا وہ ہیں قرۃ العین حیدر قرۃ العین حیدر کے افسانے ہم عصر شعور کی روشنی میں انسانی تہذیب اور حیات و کائنات کے مسائل کا فلسفیانہ شعور پورے خلوص اور فنی محاسن سے پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں گہرائی بھی ہے اور وسعت بھی۔ رومانی افسردگی اور تہذیب کا المیہ مل کر جس تخلیقی کرب کو جنم دیتے ہیں قرۃ العین کے افسانے اس کی پوری حساس ترجمانی کرتے ہیں۔ انھوں نے تقسیم اور مہاجرت کے اندرونی کرب اور جلا وطنی کے احساس کو بڑی تاثر انگیزی سے پیش کیا ہے جس میں انسان دوستی اور آفاقیت کے پہلو نمایاں ہیں۔ ان کے افسانوں میں وقت کے مسلسل تصور، اجتماعی لاشعور کے دائرے میں کرداروں کا ارتقائی سفر اور اس میں جستجو کی ایک رواں ترجمانی ملتی ہے۔ ”جلاوطن“ ”سیتا ہرن“، ”ہاؤ سنگ سوسائٹی“ اور ”پت جھڑکی آواز“ ان کے بہترین افسانوں میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔

ہندوستانی تہذیب کی جڑوں کا احساس اور اجتماعی و انفرادی سنسکار کا شعور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں پوری فنی دسترس سے ملتا ہے۔ ہندوستانی سماج میں اپنے کرداروں کی جذباتی زندگی کو جس گہرے اور موثر طریقے اور تخلیقی قوت سے بیدی نے پیش کیا ہے اس کی مثال اردو ادب میں مشکل سے ہی ملے گی۔ ان کی ویشن، فنی شعور اور انسان کے دل کی گہرائیوں میں ڈوب کر لکھنے کی خوبی ”لاجونتی“، ”اپنے دکھ مجھے دے دو“، ”ٹرینس سے پرے“ اور ”یو کلپٹس“ کو اردو کے زندہ جاوید افسانے بنا دیتی ہے۔ داخلی کرب اور تخلیقی کرب کس طرح ایک اکائی بن کر زندہ ہو کر فن کی شکل میں ڈھل جاتے ہیں، بیدی کے افسانے اس کی بہترین مثال ہیں۔ شاید یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ جس گہرائی اور جسارت سے بیدی نے ہندوستانی عورت کے جذبات کی ترجمانی کی ہے شاید خواتین افسانہ نگار بھی نہیں کر سکیں۔

اپنے تہذیبی ورثے کو جالیاتی ذوق کے ساتھ پیش کرنے والوں میں دیویندر ستیا رنجی کے افسانے خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ وہ اپنے افسانوں کا مواد اجتماعی لاشعور کے سرچشمے

سے حاصل کرتے ہیں۔ ان کے ذہن کی تعمیر لوک گیتوں اور دیو مالائی عناصر سے ہوئی ہے جس کا رنگ تقریباً ان کے ہر افسانے پر غالب ہے اس رنگ کو موجودہ دور میں سریندر پرکاش کے افسانوں میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ان دونوں میں جو ایک چیز مشترک ہے وہ ہے دونوں افسانہ نگاروں کے سنسکاروں کا مشترک سرچشمہ۔ دیویندر ستیا رتھی پر یہ چکر حاوی ہے اور سریندر پرکاش نے اس چکر کو سمجھنے ہوئے اسے جدید ماحول میں لگم شدہ فرد کی نفسیات سے جوڑ دیا ہے۔ اور جب دیویندر ستیا رتھی نے جدیدیت کی رو میں ایسے افسانے لکھنے شروع کر دیے اور ان دونوں کے فاصلے کو ختم کرنے کی کوشش کی تو وہ الفاظ کی شعبہ بازی اور ستائش کا نمونہ بن کر رہ گئے۔ یہ افسانے ثابت کرتے ہیں کہ جب افسانہ نگار اپنے RANGE سے ہٹ کر محض کرافٹ کے زور پر یا فیشن کے لیے ادب تخلیق کرتا ہے تو وہ کتنا مصنوعی ہو جائے۔ آزادی کے بعد افسانہ نگاروں کی جو دوسری نسل سامنے آئی ان میں رام لال، غیاث احمد گدی، اقبال متین اور جوگندر پال نے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں ان میں ایسے افسانہ نگار بھی شامل ہیں جنہوں نے آزادی سے قبل بھی افسانے لکھے ہیں لیکن ان کو شہرت آزادی کے بعد ملی۔ ان افسانہ نگاروں کے علاوہ نئی پود میں اقبال مجید، رتن سنگھ، قاضی عبدالستار، کلام حیدری، قیصر تمکین اور ظفر اوگانوی وغیرہ شامل ہیں۔ دوسری نسل کے اولین گروپ میں رقی پسند تحریک کے عروج و زوال کے ساتھ ساتھ جدیدیت کے ابتدائی نقوش بھی ملتے ہیں لیکن کئی افسانہ نگار عام طور پر اپنی منفرد حیثیت قائم نہیں کر سکے۔ وہ بغیر کسی نظریاتی یا ادبی وابستگی کے افسانے تخلیق کرتے رہے اس نئی نسل نے اردو ادب کو کئی اچھے افسانے دیے جن میں ”چاپ“، ”رام لال“، ”درد کا کوئی ساحل نہیں“، ”انور عظیم“، ”پیا سی چڑیا“، ”غیاث احمد گدی“، ”مگر یو یارڈ“، ”اقبال متین“، ”بازیافت“، ”جوگندر پال“، ”مرد و بھگے ہوئے لوگ“، ”اقبال مجید“، ”تنہا تنہا“، ”عوض سعید“، ”جس نن لاگے“، ”رتن سنگھ“، ”اعتراف“، ”قیصر تمکین“، ”میں ادیب ہوں“، ”عابد بیل“، ”روشنی“، ”کلام حیدری“، ”کٹا ہوا درخت“، ”شرون لمار، درسا، وغیرہ شامل ہیں۔

جدید دور میں علامتی اور تجسیمی افسانوں کی تخلیق میں جدیدیت کی اپنی خصوصیت ملی ہے۔ بلراج مین را، سریندر پرکاش، بلراج کول، لکھارپاشی وغیرہ نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا ثبوت دیا ہے ان ادیبوں کے اہم علامتی افسانوں میں ”میراج“، ”میراج مین را“، ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“، ”سریندر پرکاش“، ”آتش صدا کے ہمیشہ“، ”راج“، ”انوال“، ”بلراج کول“،

”پہلے آسمان کا زوال، زلزلہ، پانی، شام کی جگہ جاسکتے ہیں۔“

علامتی افسانے جدیدیت کے ہم معنی نہیں اور نہ ہی یہ محض جدید دور کی دین ہیں۔ اس سے قبل احمد علی ”قید خانہ اور میرا کمرہ“ جیسے تاثر انگیز علامتی، تجربی اور تاثراتی انداز کے افسانے پیش کر چکے ہیں۔ کرشن چندر کا ”غالیچہ“ اور ایک سرریلی تصویر اور ممتاز شیریں کا ”میکہ ملہار“ اہم علامتی افسانے ہیں۔ کرشن چندر جن کے فن کے زوال پر سب سے زیادہ مایوسی کا اظہار کیا گیا ہے، درحقیقت اردو افسانے میں قریب قریب ہر نئے طرز کے موجد رہے ہیں۔ انہوں نے اردو افسانے میں جتنے زیادہ اور کامیاب تجربے کیے ہیں اس کی دوسری کوئی مثال نہیں۔ کرشن چندر کے فن کے بارے میں ممتاز شیریں نے لکھا ہے: ”ان کے لیے کوئی نیا تکنیکی یا کسی اور طرح کا تجربہ کرنا کھیل سا ہو گیا تھا انہوں نے ایک سرریلی تصویر بھی کھینچی تھی اور ایک افسانے میں زبان بدل کر نئی زبان بنانے کا صوتی تجربہ بھی کیا تھا۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اینٹی پلاٹ کے عارضی تصور کے تحت افسانے میں لفظ، عروج اور کلاکس کے بغیر مہل کے سائے میں جیسے افسانے لکھے اور ”غالیچہ“، ”بُت جاگتے ہیں“، ”پانی کا درخت“ جیسے تمثیلی علامتی افسانے بھی۔ ان افسانوں میں تاثر ہی نہیں شدت تاثر بھی موجود ہے۔ اس نے افسانے کے فارم اور تکنیک میں نئے اور انوکھے تجربے ضرور کیے لیکن اس کا تجربہ محض تجربہ نہیں تھا اس نے اپنے افسانوں کے فارم اور تکنیک میں اگر کوئی نیا تجربہ کیا بھی تو صرف اپنے مانی الضمیر اور موضوع کے فن کارانہ اور موثر اظہار کے لیے جدید افسانہ نگاروں کی طرح قارئین کو چند لمحوں کے لیے چونکا نے کی غرض سے نہیں۔“

کرشن چندر کا نام نئے افسانہ نگاروں کے ساتھ لینے میں کچھ نقادوں کو دشواری ضرور محسوس ہوگی۔ لیکن اس اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کرشن چندر اپنے رومانی ذہن کے باوجود جدید انسان کے کرب اور مسائل کو بخوبی سمجھتے تھے اور انہیں پیش کرنے کے فن سے بھی واقف تھے وہ تجربیدیت یا علامت کو محض فیشن یا رائج محاورے کے طور پر استعمال نہیں کرتے تھے۔

کرشن چندر کے افسانوں کے تین بنیادی عناصر ہیں۔ رومانی تصور، حسن کا احساس اور پروٹسٹ، اور میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ تینوں خوبیاں ایسی ہیں جو زندگی کے حقائق کو محض یکسرے کی نظر سے دیکھنے اور بے لاگ خارجیت سے پیش کرنے کے بجائے اسے حقیقت سے تخلیق کے دائرے میں لے آتی ہیں

جدید دور کے علامتی افسانوں میں اپنے ہم عصر دوسرے افسانوں کی طرح فرد کی تنہائی و ہشت اور ذات کے بحران کا کرب موجود ہے لیکن علامتی افسانوں کو جو سب سے بڑا خطرہ درپیش آیا وہ ہے افسانے کا زندگی کی گہرائی اور وسعت اور نئے بُعد کو پیش کرنے کا ذریعہ نہ بن کر محض چونکا دینے والی تکنیک کا ہی وسیلہ بن جانا کامیاب علامتی افسانے پیش کرنے والے بھی اس عمل کا شکار ہوئے ہیں، جیسا کہ سریندر پرکاش کا "تلقائیں" اور انور عظیم کا "کو لمبس اور کلیشے" ہیں۔ عام طور پر ان افسانہ نگاروں نے فرد اور زندگی کے رشتے کو گہرے طور پر سمجھنے کی کوشش کی ہے اور ان میں وہ تخلیقی صلاحیت موجود ہے جس کے باعث وہ اس شعور کو فنی ترسیل کا ذریعہ بنا سکتے ہیں کامیاب ہوئے ہیں۔ مین را میں فنی و ہشت پسندی کا رجحان زیادہ غالب ہے جو شروع شروع میں انکار کے لئے افسانوں میں نظر آتی ہے اور اب مین را کے افسانوں میں اپنے پورے جو بن پر نظر آتی ہے اس ابتدائی و ہشت پسندی میں باتیں بازو کا ریڈیکل رویہ اور گوریلا طرز جنگ شامل ہوئے ان کے افسانوں کو ایسی شدت تاثر عطا کرتے ہیں جو کسی دوسرے افسانہ نگار کے لئے ممکن نہیں۔ ان کی ذاتی علامتیں اور جنسی علامتیں ایک دوسرے میں جذب ہو کر سماجی استحصال اور سیاسی زوال پر اس تندی سے وار کرتی ہیں کہ پڑھنے والا ایک نامعلوم THREAT محسوس کرتا ہے مین را اپنے افسانہ کو ہتھ گولے کی طرح پھینکتے ہیں اور ٹوٹنے کے عمل پر اظہار حسرت کرتے ہیں۔ مین را کی روزیت اپنے دور کی زندگی کو گرفت میں لانے کی چھپٹنا ہٹ کو پیش کرتی ہے وہ اپنی علامتوں کو سریندر پرکاش کی طرح دیو مالائی عناصر کے زور کر موجودہ دور کی ہے۔ تم ہیقتواں سے جوڑتے ہیں، جیسا کہ ان کے افسانے "ریپ" یا "پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ" سے ظاہر ہے مین را کا مومنوع جنس نہیں بلکہ ان کے لیے جنس ایک علامت ہے اس علامت کا انھوں نے بھرپور معنویت سے استعمال کیا ہے وہ فرد کے جذبات کو خیر و شر میں جانب دانا، مصلحت کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔ مین را اپنے رویے میں نمٹو سے بھی متاثر ہوئے ہیں نمٹو کا ذکر یہاں اس لیے بھی ضروری ہے کہ ہندوستان کے اردو افسانے پر نمٹو کی تحریروں کا گہرا اثر پڑا ہے بے شعوری اور غیر شعوری طور پر بعض افسانہ نگاروں نے نمٹو لیا ہے۔ وہ انقلابی تھا لیکن آمریت پرست نہیں وہ جنس پر لکھتا تھا لیکن فراترین طرز سے ہٹ کر وہ اخلاقی اقدار کا قائل تھا لیکن اصلاح پسند نہیں تھا۔ لیکن انسان اور زندگی سے اس کی ہمدردی جذباتی

دائستگی سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔

علامتی افسانوں کے سلسلے میں سریندر پرکاش کا ذہن اجتماعی لاشعور اور ہندوستانی سنسکاردوں کا دھندہ ہے جن سے حکایتیں، علامتیں اور اشارے چن چن کر نئے دور کے انسان سے وابستہ کر کے افسانے تخلیق کرتے ہیں۔ سریندر پرکاش نے دیومالائی عناصر کے ذریعے ذاتی سنسکاردوں اور اجتماعی لاشعور کے پس منظر میں جدید انسان کی تہہ در تہہ شخصیت اور کرب کو پُر اثر طریقے سے پیش کیا ہے۔ ”پوسٹر“، ”تقب زن“، ”برف پر مکالمہ“، ”تعاقب“ وغیرہ سریندر پرکاش کے فن کی پوری طرح عکاسی کرتے ہیں۔

علامتی اور تجربی افسانے بے پناہ تخلیقی صلاحیت اور ابلاغ کی قوت کا مطالبہ کرتے ہیں۔ اور ماڈرن آرٹ کی طرح نقلی اور اصلی کی لکیروں کو دھندلا دیتے ہیں۔ علامتی افسانوں کے ضمن میں بلراج کوئل کی اس بات سے متفق ہوں کہ افسانہ بہر حال افسانہ ہوتا ہے تجربی یا تمثیلی یا علامتی محض الفاظ ہیں۔ ان کے استعمال سے کسی افسانے کا کردار تخلیقی سطح پر بلند نہیں ہو سکتا۔ اُردو کے بعض نئے افسانہ نگار محض الفاظ کے اسیر ہیں۔ ہر اچھا افسانہ انسانی تجربے کے کسی ایک پہلو کا عزیز ترین گوشہ پیش کرتا ہے۔ اور پڑھنے والا اس عزیز ترین گوشے کو پہچاننے کے بعد افسانے کی گہرائیوں میں اتر جاتا ہے میں بلراج کوئل کی اس رائے سے متفق نہیں ہوں کہ تجربی اور علامتی محض فیشن ساز تنقید کے CATCH WORDS ہیں۔ بلراج کوئل کے اپنے افسانے کنواں، بلبوس وغیرہ کمار پاشی کا ”صد سطری حکم نامہ“ اور جو گند رپال کے ”بازیافت از سالی تو غیر معیج“ منی میں علامتی افسانے ہیں۔

۱۹۴۰ کے بعد اردو افسانے میں جن نئے رجحانات کی پرورش ہوئی ان میں نئے فکر اور احساس کی ترجمانی ملتی ہے۔ ان افسانوں میں ترقی پسندی کی کٹر پرستی سے انحراف اور آدرشوں کے باطل ہونے کی یاسیت موجود ہے۔ ان میں جہاں زندگی کی بے معنویت کا شعور ملتا ہے وہاں اہم فنی تجربے بھی ہوئے ہیں۔ ان میں کہانی پن اور پلاٹ غائب ہوتے جا رہے ہیں۔ ان میں ایٹمی پلاٹ اور ایٹمی افسانے کی جھلک ملتی ہے۔ یہاں تک کہ کردار بھی اب ضروری نہیں کہ گوشت پوست کے ہوں۔ ان میں افسانے کی روایتی وحدت اور ربط اب ضروری نہیں۔ ان میں کچھ افسانہ نگار ایسے بھی ہیں جو زماں و مکاں کا ماورائی تصور اور کسی حد تک انسان کا مابعد الطبیعیاتی تصور پیش کرتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات ایسا محسوس

ہوتا ہے کہ ان انسانوں میں مستند احساس کو کم اور فکری احساس کو زیادہ دخل ہے۔ شاید اس لیے کہ وہ اپنے انسانوں کو شعوری طور پر تجریدی بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً جدید افسانہ نگار اس امر کو فراموش کر دیتے ہیں کہ وجودیت پرستی نے جہاں زندگی کے امور اور بے معنی ہونے کا تصور پیش کیا ہے وہاں ارادے اور عمل کی آزادی پر بھی زور دیا ہے۔ اسی باعث وہ ادب میں وابستگی COMMITMENT کے قابل ہیں۔ خود کشی کے بجائے بناوٹ کے علم بردار ہیں۔ اور بعض جدید افسانہ نگار ہر قسم کی وابستگی کے غلام ہیں اور وہ فرد اور ذات کو ہی مقدم سمجھتے ہیں اور وہ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ خالص ادب کی تخلیق کر رہے ہیں۔ خالص ادب جیسی کوئی چیز نہیں ہوتی یہ دعویٰ محض لچہ سیاسی اور معاشری موضوعات کو ادب کے دائرے سے خارج کرنے کا ہتھکنڈا ہے۔

افسانوی ادب میں آج جن نئے رجحانات کو فروغ مل رہا ہے وہ فرانڈ اور مارکس کے نظریات کی نئی تاویلوں پر مبنی ہیں۔ اس لیے نئے ادب میں تو فرانڈ پرستی اور مارکسیت کے ساتھ ساتھ جدید فلسفے اور سائنس اور سماجی علوم کی روشنی میں جو نیا شعور حاصل ہوا ہے اسے بھی شامل کر لیا گیا ہے۔ آزادی سے قبل جو افسانہ نگار فرانڈ کے نظریات سے متاثر تھے ان کے سامنے فرانڈین نفسیات کے دو ہی پہلو اہم تھے جنسی جذبہ اور لاشعوری محرکات۔ انھوں نے انسان کے ذہن کی گہری تہوں میں داخل ہو کر اور لاشعور میں گہرے غوطے اٹھا کر کردار کی عمیق عکاسی کرنے کی کوشش کی۔ فرانڈ نے اپنے تحلیل نفس کے عمل میں انسان کو لاشعوری گہروں، عہد طفلی کی خورمیوں اور دہلی ہوئی خواہشوں کا بے منیسہ غلام بنادیا اور اس طرح انسان سے اس کی آزادی عمل اور اخلاقی ذمہ داری چھین کر اقدار کے غلام میں پھینک دیا۔ ظاہر ہے کہ کوئی بھی یہ دوا بر نفسیات کے سامنے بیرو نہیں رہ سکتا۔ اس کا بیرو پن یا الوداعی زمانہ عمل اس کے لیے ذہنی مرض کا دفاعی عمل ہے۔ اس طرح یہ افسانہ نگار فرانڈ کی ابتدائی فکر سے متاثر تھے۔ انسانی سماجی نفسیات سے ان کا کوئی سروکار نہیں تھا۔

فرانڈ کے ابتدائی نظریات آج کے افسانے کے لیے اہم ہیں۔ فرانڈی افسانے جہاں انسان کو تہذیب کے بوجھ اور دباؤ سے نجات دلانا اس کے فکری وجود کو بحال کرنا اور بیرو کو بھی جبلی محرکات کا غلام بنا کر اس کے بیرو پن کو چھین لینا اور انجام کار اے نفسیاتی بیرو

حقیر اور بے عمل غلام بنادیا۔ تو فراسٹڈ پرستی میں فراسٹڈ کے اس پہلو پر زور دیا جانے لگا جس میں اس نے فکراور شعور کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے اور تہذیب کے زوال کا عالمانہ تجزیہ پیش کیا ہے۔ فراسٹڈ نے خود تحریر کیا ہے کہ بار بار ہم اس حقیقت پر زور دے سکتے ہیں کہ انسانی شعور اس کی فطری جبلتوں کے مقابلے میں کمزور ہے یہ تسلیم کرتے ہوئے بھی ہم صحیح ہوں گے لیکن اس کمزوری میں ایک نقصانیت ہے شعور کی آواز نرم ہے لیکن سنائی دینے سے قبل یہ بند نہیں ہوتی آخر کار انسان کے انکار کے بعد بھی یہ سنائی دے جاتی ہے۔

اسی طرح مارکسیت پر بھی نئی روشنی میں غور کیا جا رہا ہے اب مارکسیت کا کوئی سکہ بند تصور قائم نہیں رہا اور نہ ہی کوئی مرکزی کلیسا ہے اور نہ ہی مستند پیغمبر۔ مارکس نے عدم طبقاتی اور انصاف پر مبنی سماج میں آزاد زندگی بسر کرنے کا فلسفہ پیش کیا تھا لیکن گزشتہ تیس چالیس برسوں میں بین الاقوامی سیاست میں جو واقعات رونما ہوئے ہیں وہ ایسے ہیں کہ وہ ہر قسم کی آمریت کے لیے چیلنج ثابت ہوئے۔ اس کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ مارکسیت سے یوں ہو کر مینش انسانوں کا اعتقاد ہر قسم کی آئیڈیولوجی سے اٹھ گیا اور وہ سماجی مندرجے کے خلافت انفرادی حقیقت اور صداقت پر زور دینے لگے۔ انسانی ادب میں یہ رجحان ایک مفسوسانہ امر اور کیفیت کی عکاسی کا ذریعہ بن گیا جس میں زندگی کی کش مکش خوف، دہشت اور تنہائی کو بار بار دہرایا جانے لگا۔

ذات کی تلاش انسان کی ایک ابدی جستجو ہے اور اس لیے ہر دور کے ادب کا ایک اہم موضوع ہے۔ لیکن کوئی ادیب تلاش کے اس عمل کو اپنے انسانیے میں کس طرح پیش کرتا ہے یہ اس کی شخصیت، فنی صلاحیت، نقطہ نظر اور فلسفہ حیات پر منحصر ہے۔

گزشتہ چند برسوں میں جدید انسان نے گے تو مڈلے ایسٹ کے فلسفہ حیات کو قارئین کے سامنے لانے کی کوشش کی گئی۔ ایسے انسانوں میں نقطہ نظر، کردار کا تصور اور فنی لوازم سب کچھ روایتی فکر اور طرز فن سے الگ ہیں اس میں انسان کا تصور بھی بدل گیا۔ زندگی کی کوئی معنویت نہیں۔ دامنے اس گم جو انسان اُسے عطا کرتا ہے۔ اسی باعث فنی نقطہ نظر بھی بدل گیا۔ کہانی بن اور پلاٹ غائب ہو گئے تھے لیکن اقدار کی خلائ میں زندگی سے کنارہ کش ہو کر کوئی بھی انسان زندہ نہیں رہ سکتا اور قارئین سے اپنی وابستگی قائم نہیں کر سکتا۔ یہ سوال صحت ابلاغ تک ہی محدود نہیں بلکہ بیاد ہی طور پر اقدار کی تلاش اور فلسفہ حیات سے متعلق

ہے۔ زندگی کتنی بھی لغو اور لالینی کیوں نہ ہو اس میں معنویت کی تلاش تخلیقی عمل کا اہم حصہ ہے۔ افسانہ نگار کا فریضہ محض تجربات اور احساسات میں گہرائی اور بصیرت عطا کرنا ہی نہیں بلکہ اہمیت اضافیت اور معنویت کے دائرے میں اقدار حیات کی تلاش کرنا ہے۔

افسانے کی دنیا میں نئے نئے تجربات ہو رہے ہیں ان تجربات کا مقصد جدید انسان کی شخصیت کی مستند عکاسی کرنا ہے۔ زمان و مکاں کی حد بندیاں ٹوٹ گئی ہیں۔ نثر و نظم کے مابین دیواریں گر رہی ہیں۔ جدیدیت اور ترقی پسندی کی آویزش پرانی پڑ چکی ہے اور ایک بار پھر نئے افسانے کی تلاش اور جستجو کا عمل شروع ہو گیا۔ لغویت کے گھٹا ٹوپ اندھیرے میں گم شدہ ذات کی تلاش اور چہرے کی پہچان کے لیے جو ادیب اپنی تخلیقی قوت بروئے کار لانے کا اہل ہو گا وہی نئے ادب کے ہر ادب دہے کی راہ نمائی میں دارورسن کی آزمائش سے سرخرو ہو کر ادب کی تخلیق کرے گا۔ افسانے کا خاتمہ نہیں ہوا اور نہ ہی انسان کا انسان اور ادب کے مستقبل کی تعمیر لالینی عمل نہیں اور انسان کی نجات کے بغیر افسانے کی نجات ممکن نہیں۔ اس جدوجہد سے فرار ممکن نہیں اور اگر ممکن ہے تو یہ انسان کی آزادی اور افسانے کی تخلیق دونوں کے لیے مہلک ہیں اور ایسے افسانہ نگار پر ویسٹفیس کا نقاب اوڑھ کر کسی فن جیسے ہیرو یا انٹی ہیرو کی تخلیق کر سکتے ہیں۔

آج کے افسانے میں جدید افسانے کے مقابلے میں انسان کی مکمل ذات کی اکائی کو بحال کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے اور سماجی زندگی کی تہہ و تہہ حقیقت کے چیلنج کو تسلیم کرنے کی آواز بلند ہو رہی ہے۔ آج کا افسانہ انسانی زندگی کے تناؤ اور کشمکش اور بیروانی پہلو کی عکاسی ہی نہیں کرتا، بلکہ اس کے خلاف جدوجہد بھی کرتا ہے یہ زندگی سے فرار کے بجائے زندگی کی جانب واپس قدم ہے۔ لیکن یہ افسانہ نگار اس بات پر کافی احتیاط برت رہے ہیں کہ ان کا نظریہ ترقی پسندی کی بازگشت بن کر نہ رہ جائے۔ خطہ صرف یہی ہے کہ اس نئی تحریک میں وہ افسانہ نگار بھی شامل نہ ہو جائیں جنہیں کسی نئے لیبل کی تلاش ہے، نئے فلسفہ حیات کی نہیں۔

افسانہ ہو یا ناول یہ اکثر ان لوگوں کی داستان رقم کرتے ہیں جو کبھی نہ کبھی حادثات زندگی کا شکار ہوئے ہیں۔ ان لوگوں کے ایسے کا باعث چاہے حریفانہ ماحول ہو یا ان کی اپنی کوئی نفعیاتی المیہ یا مجبوری — وہ ذات اور معاشرے کے باہمی تضاد کی تاب نہ لا کر

انجام کار شکست خوردہ زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں مگر وہ اس تصادم سے ظفر یاب ہو کر ابھرتے ہیں تو انہیں ہیرو کے لقب سے یاد کیا جاتا ہے۔ اگر وہ جدوجہد کرتے کرتے دم توڑ دیتے ہیں یا مار دیے جاتے ہیں تو شہید کا رتبہ حاصل کرتے ہیں لیکن اس دور میں یہ سعادت کسے نصیب ہوتی ہے۔

یہی باعث ہے کہ موجودہ انسان کے تجربات اور احساسات کی ترجمانی کرنے کے لیے الفاظ اب نا کافی ہیں۔ معنویت کے لحاظ سے بھی اور تخلیقی ترسیل کے لحاظ سے بھی ہمارے سامنے محض ذات کا بحران یا اقدار کا بحران ہی نہیں بلکہ الفاظ کا بحران بھی ہے، کیونکہ الفاظ کی ابلاغی قوت مضمحل ہو چکی ہے۔ وہ اپنے معنی بدل رہے ہیں۔ الفاظ اور معنی کا باہمی رشتہ ہی منقطع نہیں ہوا، بلکہ الفاظ بزدل کرپٹ اور نامرد ہو چکے ہیں۔

جب کافکا نے اپنے دوستوں کے سامنے اپنا ناول ”ٹرائل“ پرچہ کر سنایا تو اس کو انھوں نے ہنسی میں اڑا دیا۔ لیکن کنسنٹریشن کیمپوں اور ہیروشیما اور ناگاساکی کی ایٹمی فٹ اور ویت نام کی انسان کش دہشت سے گزرنے کے بعد آج ”ٹرائل“ پر کون ہنس سکتا ہے۔ اور یہ قول کہاں تک جائز ہے کہ یہ ناول ایک ذہنی مریض کی تخلیق ہے، آج ہم میں سے کونسا ایسا ادیب ہے جو احساس گناہ اور بے عمل نامراد مجبوری کا یہ بار گراں اپنے اعصاب پر لیے بغیر کسی افسانے کی تخلیق کر سکتا ہے۔

شمس الحق



نیا اردو افسانہ

[۱۹۶۱ء سے ۱۹۷۰ء تک]

تفہیم اور تجزیہ

نیا افسانہ ایک آزاد خود مختار تخلیقی استعارہ ہے اس استعارے کی تشکیل ان متضاد حقائق کے مابین ہم آہنگی سے ہوتی ہے جو اپنے مفہوم کو تحلیل کر دینے کے بعد افسانہ کے ایک نئے مفہوم کی تخلیق میں معاون ہوتے ہیں۔ یہ افسانہ نیا خود مختار اور آزاد تخلیقی استعارہ یا متضاد حقائق کی آمیزش سے وجود میں آنے والی افسانوی حقیقت، داخلی عوامل و اساسات اور خارجی مظاہر و معروضات کے درمیان شعوری اور لاشعوری روابط اور ہم آہنگی کا اظہار ہے۔ چنانچہ نئے افسانے کی مجموعی ہیئت مذکورہ متضاد حقائق کے تضادم اور ان کی آمیزش کے ذریعے اس استعارے کی تشکیل دیتی ہے اس کا مفہوم اور مجموعی تاثر انکشاف اور تعینات کی روح کو پیش کرتا ہے۔

اردو افسانے کی نئی ہیئت تضادم، تخریب اور تخلیقی آمیزش کے ایسے ہی پیچیدہ لیکن زندہ و متحرک استعارے کی تخلیق کرتی ہے۔ اس نئی ہیئت کی تشکیل میں حصہ لینے والے وہ چہ استثنائی فن کار ہیں جنہوں نے خود کو انشائیت اور لفاظی پرستوں کے ٹوٹے ٹوٹے اور بھولے افسانے کے اثر سے محفوظ رکھا اور غیر ادبی فنی تاویلات و تفسیحات کو نظر انداز کر کے اپنے اسلوب کو اپنی انفرادیت کے ساتھ تخلیق کیا ہے۔

اردو افسانے کو آزاد تخلیقی استعارے کی شکل دینے والوں میں فٹو کا نام سرفہرست ہے۔ فٹو کے زیر اثر نئے افسانے کی ابتدا سے پہلے افسانہ نگاروں کا ایک وسیع اور خوش حافظہ ایسا تھا جس نے افسانے کو محض واقعات کا اطلاعی بیان سمجھ لیا تھا کسی ایسے واقعے کا بیان جو طبعیہ المیہ یا طبعیہ جذباتی

رویوں میں سے ایک روئے کو پیش کر سکے۔ ایسے افسانہ نگاروں نے ”زندگی“ اور ”سچویشن“ میں سے صرف سچویشن کو اپنے لیے مخصوص کر لیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی بیش تر تخلیقات زندگی کے شعور اور فکشن کے جان دار استعارے سے بے نیاز ہیں۔

منٹو وہ پہلا افسانہ نگار ہے جس نے واقعہ نگاری کے بجائے آدمی کی فطرت کو معروضی انداز میں اپنی تخلیق کا محور بنایا۔ منٹو کی بنیاد پر تعمیر ہونے والے ہمارے نئے اردو افسانے نے اس صدی کی ساتویں دہائی میں اپنے وہ تمام خدوخال واضح کیے ہیں جو مختلف ذہنی سطحوں کی بنا پر ”مہل مشکل اور ناقابل فہم“ جیسے خطابات سے نوازے جاتے رہے ہیں۔ — زیر تذکرہ دہائی میں لکھے جانے والے افسانے نے خود کو سماجی فلاح و بہبود کے اصلاحی کام میں ضائع کرنے کے بجائے تیز رفتاری سے تبدیل ہوتے ہوئے انسانی طرز احساس اور انتشار و ابتلا کے واقعات سے متاثر ہونے والی نفسیات سے قریب تر ہونے کی کامیاب کوششیں کی ہیں۔ اس دہائی کے نئے افسانہ نگاروں نے مورخی طرز فکر کو قطعیت کا روپ نہیں دیا بلکہ اپنے افسانے کو معروضی طرز فکر اور موضوعی یا اخلی طرز احساس کے تصادم کی رزم گاہ کے طور پر تخلیق کیا ہے اور اس رزم گاہ میں ہونے والی شکست و ریخت کے وسیلے سے ان تہہ دار حقائق کو پیش کیا ہے جو فکشن کی زندگی اور فکشن کی پراسرار دنیا کے حقائق ہیں۔

افسانہ ”آسیب“ (احمد ندیم قاسمی، نئی و پرانی نسل کے ذہنی ٹکراؤ کی سرگزشت ہے۔ بوڑھا باپ، سید امجد حسین اپنے بنگلے کے قدیمی بڑے والہانہ لگاؤ رکھتا ہے مگر اس کا بیٹا سقراط، اس بڑے کو کٹوا دینا چاہتا ہے۔ سقراط سوچتا ہے :-

”اس [بڑا] نے ہمارے سارے بنگلے کو ڈھانپ رکھا ہے۔ سڑک پر سے گزرنے والوں کو پتہ ہی نہیں چلتا کہ یہ کس کا بنگلہ ہے۔ سارے بنگلے کے اتنے لمبے برآمدے کی صرف ایک محراب نظر آتی ہے۔۔۔“

بنگلہ، امجد حسین کے مقابل سقراط کے لیے اپنے وجود اور اہمیت کا سہارا ہے۔ کیونکہ وہ اطراف میں پھیلی ہوئی زندگی کی بھیڑ میں شامل ہو کر خود کو شناخت کرانا چاہتا ہے اور اپنے ہر زاویے، ہر محراب کو پوشیدگی سے پاک کرنے کا خواہش مند ہے۔ دوسری جانب امجد حسین کے لیے درخت کی چادر میں چھپا ہوا بنگلہ وہ ذہنی خجالت ہے جو وہ بے وجہ اپنے اعمال و افعال کو پوشیدہ رکھنا چاہتی ہے۔ کوئی واشگاف عمل اس کے گرد تنے ہوئے پردوں کو تار تار کرنے کے لیے نہیں۔ بڑا، بوڑھے امجد حسین

کے لیے مختلف اوقات میں ایک بیساکھی ہے کیونکہ وہ سہارا لینے اور دینے کا ایسا ہے جب بڑا کٹوا دیا گیا :

”صبح جب اُس [امجد حسین] نے کھڑکی کھولی تو دیکھا کہ چڑیوں کا ایک غول اوپر سے اتر کر آتا تھا اور بڑکی پناہ نہ پا کر پھر اوپر اٹھ جاتا تھا اور شور مچاتا تھا جیسے چڑیاں ایک دوسرے سے پوچھ رہی تھیں کہ کیا سانحہ گزر گیا یہ چڑیاں سال ہا سال سے ہر صبح اس بڑ پر بیٹھ کر دن بھر کی مشقت کے منصوبے بناتی تھیں مگر بڑ نہیں تھا تو جیسے ان کے پنجوں کے نیچے سے پورا کرہ ارض نکل آیا تھا“

کھڑکی، چڑیوں کا غول، پناہ، شور، سانحہ، منصوبے اور کرہ ارض کا پنجوں کے نیچے سے نکل جانا، وہ اشارے ہیں کہ جو نہ صرف اب بلکہ اس کے تمام ہم عمودوں کی مخصوص ذہنی ساخت کی نشان دہی کرتے ہیں یہ نسل خوش نصیبی سے زندگی کے ہر مرحلے پر ایسی ایسی تربیت سے فیض یاب رہی ہے کیونکہ اس کو اپنے اپنے وجود کی منفرد پہچان کی کرب انگیز منزلوں سے گزرنا نہیں پڑا ہے۔ اس کے لیے قریبی تعلق ہی اطمینان بخش ہے کہ وہ اس کے نزدیک مشکوک نہیں تھا اور دائمی تھا مگر درخت کٹنے کے بعد :

”وہ کھڑکی میں سے سب کچھ دیکھ رہا تھا مگر کھڑکی دھوپ میں چمک رہی تھی۔ وہ اسے چنوا دے گا۔ وہ اس کھڑکی ساری کھڑکیاں چنوا دے گا۔ وہ اس کھڑکی کے دائرے اور درہجے اور روشن دان سب چنوا دے گا۔ سید امجد حسین کو ایسا محسوس ہوا جیسے کٹا ہوا بیڑا اس کے اندر اگلنے لگا ہے اور اس کی شاخیں اس کی ہڈیوں کو توڑتی ہوئی پھیل رہی ہیں۔ اس نے کھڑکی کو تڑ سے بند کر دیا تو بیل کا ایک پتہ کٹ کر اس کے قدموں میں لوٹ گیا۔ پھر بیل کھڑکی کے شاخوں میں سرچنے لگی اور کھڑکی ہی میں سے سورج کی ایک کرن گری اور تلوار کی طرح لمبے کو چیرتی ہوئی سامنے کی دیوار میں گڑ گئی۔ بڑ موجود ہوتا تو باہر کی کسی چیز کی مجال تھی کہ وہ اس کے تنہائی کے سکون کو متلاطم کرتی، بڑ نے اس کی ساری شخصیت کو اپنی پناہ میں لے رکھا تھا۔ اس پر بڑ کا سایہ تھا۔ بڑ اس کا آسمان تھا۔ اُن دونوں وہ سوچتا تھا اگر کبھی بڑ کٹ گیا تو اس کے ساتھ ہی پورا بے گلد ڈھلے جائے گا اور وہ اس میں دب کر مر جائے گا۔ اب بڑ کٹ چکا تھا مگر بگڑ بھی موجود تھا وہ مگر بھی اپنی کھڑکی سمیت

موجود تھا۔ حد یہ کہ وہ خود بھی موجود تھا۔

”کیا میں موجود ہوں؟“ سید امجد حسین نے آئینے کے سامنے جا کر سوچا۔
تب اس کے خدو خال پگھلنے لگے اور اس کے کندھوں پر ایک اور چہرہ نمودار
ہوا۔۔۔“ [”آسید“۔ احمد ندیم قاسمی]

دھوپ اور چمکتی کھڑکیاں، واشگاف حقیقتوں اور تیز و سفاک آگہی کا علامہ بن کر گھبراہٹ
پر اُکساتی ہیں۔ ہڈیاں، جسمانی وجود کی دیواریں، ٹوٹتی ہیں کہ اب تک خارجی فاسفورس کے
بل بوتے پر زندہ و متحرک تھیں مگر پتہ ٹوٹ چکا ہے اور سکون و اطمینان پر شور تلاطم میں ڈوب
رہا ہے۔ تنہائی جو کبھی پرسکون تھی، بے رحم حقیقتوں کا دخل پاتے ہی پارہ پارہ اور اذیت ناک
ہو جاتی ہے۔ میسا کھیلوں کی موجودگی وجود کو اپنے قدموں سے معذوری کا دھوکا مہیا کرتی ہے۔
مگر جب نہ بنگلہ ہی ڈھیتا ہے اور سب کچھ ہو جانے پر بھی کھڑکی والا کمرہ، ذہن، بھی ثابت و سالم
ہے تو تشکیک وجود لازمی ہے۔ ”پگھلتے خدو خال“ اعلان ہیں کہ قدیم پہچان معدوم ہو گئی اور
نیا چہرہ نمودار ہو گا۔ کیونکہ قلب ماہیت ناگزیر ہے۔

امجد حسین، بیدی کے افسانے ”صرف ایک سگریٹ“ میں سنت رام ہے۔ مگر کسی قدر تبدیل
شدہ صورت میں۔ سنت رام باپ کا رویہ بڑی حد تک مختلف ہے۔ ایک دوسرے سے شاکی
باپ بیٹے دوسرے کو ذہنی حریت سمجھتے ہوئے بھی معاشی اور مادی بنیادوں پر ہم آہنگ ہونے کی
کوشش کرتے ہیں۔ سنت رام کی ذہنی کیفیت اس وقت واضح ہوتی ہے جب وہ چیکے سے اپنے
بیٹے پال کے پیکیٹ سے ایک سگریٹ نکال کر پی لیتا ہے تو اس کا مشکوک ذہن محسوس کرتا ہے
کہ پال غصے میں ہے، مگر کچھ بولے بنا ہی گھر سے نکل کھڑا ہوا ہے۔ سنت رام اپنے فستر میں
جا کر سوچتا ہے۔۔۔

”میں نے اس [پال] کے دماغی جا لے اور پھینچو نہ دیاں اتارے اور اسے اس قابل
بنایا کہ وہ دنیا اور اس کے حالات کا مقابلہ کر سکے اور آج اس بیٹے نے اس کا ایک
سگریٹ پی جانے سے منہ موڑ لیا مجھ سے!

نہیں ہو سکتا ہے معمول کی طرح وہ کسی اپنی ہی دھن میں ہو اور جلدی گھر سے باہر
نکل گیا ہو۔ فرق یہی ہے ناکہ وہ پہلے دس کے قریب جاتا تھا اور آج ساڑھے نو بجے
گھر سے نکل گیا تھا۔۔۔ کل میری ایک فرم سے ایک لاکھ روپے کی ڈیل ہونے والی

ہے۔ سب ٹھیک ہو جائے گا۔ اگر پال خفا بھی ہو گیا ہے تو راضی ہو جائے گا پھر سب مل کر کھوکے پہاڑ پر جانے کا پروگرام بنائیں گے۔
لیکن ایک سگریٹ... صرف ایک سگریٹ...

سنت رام کا خون بار بار کھول اٹھتا تھا۔ جیسے اس نے بیٹے کو معاف نہ کیا ہو، خود کو معاف نہ کیا ہو مگر جو باپ بیٹے سے نفرت کرتا ہے، اپنے آپ سے نفرت کرتا ہے جو بیٹا باپ سے نفرت کرتا ہے، اپنے آپ سے نفرت کرتا ہے۔ پال دراصل باپ سے نفرت نہیں کرتا تھا خود سے نفرت کرتا تھا کیونکہ قبالے کی اس دنیا میں جب تک وہ باپ سے آگے نہیں نکل جائے گا خود کو معاف نہیں کرے گا وہ باپ سے محبت اس وقت کر سکے گا جب اسے نالائق اور بے وقوف ثابت کر دے۔۔۔

[صرف ایک سگریٹ۔۔۔ راجندر سنگھ بیدی]

اولاد کو دی گئی تربیت کے معاوضے میں زیر تکلیف، کسے کا دنیائوسی و رشتہ فرت و محبت کے سلسلے میں معاشرے کے تبدیل ہوتے ہوئے معیار اپنے وجود اور مقام کا رہ کر آنے والا خیال اور پھر باپ بیٹے، جدید و قدیم کا اپنی جدا جدا IDENTITY قائم کرنے کا مسئلہ؛ سنت رام کو آگے پل کر مجبور کر دیتے ہیں کہ وہ پال پر اپنے احسانات کی علی الاعلان وضاحت کر دے اور وہ کرتا ہے۔

اسی سلسلے میں احمد ندیم قاسمی کے ایک اور افسانے ”پاگل“ کا یہ حصہ دیکھیے :
”... چودھری صاحب (امجد حسین اور سنت رام سے ملتی جلتی صورت حال سے دوچار ہونے کے بعد) اب تک سامنے کی دیوار [وقت اور کائنات؛ اپنے نظریہ کاڑے بیٹھے تھے۔ اس دیوار پر عجیب و غریب نقوش انہی پسائی پڑھیاں؛ این اور بگڑا رہے تھے۔ سائے ایک دوسرے کے اندر سے گزر رہے تھے۔ آپن میں گتھ لے تھے۔
اب سامنے دیوار پر جلتے بجرتے سایوں سے آوارہ ایسا افسانہ؛ آٹے لگیں۔ جیسے شیشے کی کوئی چیز چھپنا کے سے ٹوٹتی ہے اور بار بار ٹوٹ رہی ہے اور کرچی کرچی ہوتی جا رہی ہے۔۔۔“
[پاگل۔۔۔ احمد ندیم قاسمی]

”آسیب“، ”صرف ایک سگریٹ“ اور ”پاگل“ میں اپنا آگے گئے موضوع کی ایک اور شکل۔

ان افسانہ نگاروں کے بعد کی نسل کے افسانہ نگار۔۔۔ شروں مبارک و سائے بچاں دیکھیے :

”اندر ٹوٹا ٹوٹا بکھرا سا کھڑا ہوا، سیاہ ستون کا سہارا لے کر دور تک پھیلے ہوئے بارش کے گدے پانی کو دیکھتا رہا۔

پانی میں تقریباً ڈوبی ہوئی موتیے کی بھاری اچانک آہستہ آہستہ ہلنے لگی۔ اسے غور سے دیکھتے ہوئے اندر کا چہرہ سفید ہو گیا۔ پتلیاں جیسے پتھرائیں جسم میں کپکپی سی ہونے لگی۔ اچانک ایک موٹا سا مینڈک پانی میں سے اچھل کر سیڑھی پر آگیا اور اپنی بھڑی اہلی ہوئی آنکھوں سے اسے دیکھنے لگا۔ وہ بے جان سا پھسلتا ہوا ستون کے ساتھ ہی برآمدے کے فرش پر بیٹھ گیا۔

مینڈک نے رُخ بہ لا اور پانی میں غوطہ لگا لیا۔ یہ بچ نہیں سکتا اس سے کوئی نہیں بچ سکتا۔ وہ اسے کھا جائے گا۔ زندہ نکل جائے گا۔ وہ سب کو کھا جائے گا۔ اس شام ہی وہ ایک کو نکل گیا تھا۔ اس کا پیٹ درمیان سے پھولا ہوا تھا۔ اور وہ موتیے کی بھاری کے سائے میں سست سا پڑا تھا۔

بھڑا، لیکن لمبا اور خطرناک۔ نوکر نے بتایا تھا کہ اس نے مینڈک کو نکل لیا ہے۔ موتیے کی بھاری پھر ملی۔

”نہیں۔۔۔ نہیں۔“ وہ ایک دم چیخا۔۔۔ ”[”دل دل“۔ شرون کمار ورم]“

”پانی“، ”مینڈک“ اور ”سانپ“ کو ذہن جذبہ اور مخالف قوتوں کے علامت تصور کر لیں تو دل دل ذہن شریلیہ کی اور پراگندہ خیالی کا استعارہ بن جاتی ہے۔ سانپ کی علامت کا نمبر اک لہانی ہی میں موجود ہے اور وہ اندر کا باپ ہے جو جذبات یعنی زندگی کو اپنا تابع مہل بنانا چاہتا ہے۔ اندر گھر میں پائل کہا جاتا ہے۔ آشوب آگہی ناواقفیت کی لغت میں دیوانگی ہے، اس کے دل میں خوف سما گیا ہے کہ وہ [سانپ] اس [مینڈک] کو کھا جائے گا۔ مگر وہ اس خوف کو بے عملی کا وسیلہ نہیں بناتا، بلکہ حفاظت ذات کا مسئلہ یہیں سے شروع ہوتا ہے۔

”اس [اندر] کی نظریں خود بہ خود سامنے کی طرف اٹھ گئیں جہاں دیوار کے سہارے وہ لمبی سوئی رکھی تھی جو اس نے بڑی تنگ و دو کے بعد حاصل کی تھی۔ قریب ہی کھٹنوں تک اوچے ربرگے جو تے رکے تھے۔ جو سانپ پکڑنے والے پہنتے ہیں۔ وہ اٹھا اور بالترجوتے پہنتے لگا۔ اس نے الماری سے دستاں نکال کر پہنے اور سوئی لے کر باہر نکل گیا۔“

سوٹی، ربر کے جوتے اور دستانے مقابل قوتوں سے تحفظ اور نبرد آزمائی کے ذرائع ہیں جن کو نئی پیر بھی استعمال کرنا چاہتی ہے۔ اندر گھر میں سانپ کو تلاش کرتا پھرتا ہے۔ جب باپ کا سامنا ہوتا ہے تو چلا کر کہتا ہے۔ ”وہ پھر آ رہا ہے“ کہانی کے آخر میں اندر گھر سے فرار ہونا چاہتا ہے مگر پکڑا جاتا ہے۔ اور پھر:

”ڈاکٹر آ رہا ہے، وہی گولیاں دے دو“

”نہیں۔ نہیں۔“ اندر چیخا۔

”چپ رہو“ باپ گرجا۔

ماں گیلے تولیے سے اس کا چہرہ صاف کر رہی تھی تو کرنے ایک پیالی پانی دیا۔

بہن گولیاں لیے کھڑی تھی۔ گولیاں پانی میں مل کر دی گئیں۔

”ڈالو حلق میں“ باپ نے حکم دیا۔

کڑواکیلا مشروب اس کے حلق میں اترنے لگا۔ پھر اس کا جسم شل ہو گیا اور وہ

گہرے، سرد اندھیرے پانیوں میں ڈوب گیا جہاں سانپ شوک رہے تھے۔

”کڑواکیلا مشروب“ پہلی سطح پر اندر کو بے ہوش کرنے کی دوا۔ مگر انسان کی فضا میں

اس کا مفہوم کچھ اس طرح متعین ہو سکتا ہے کہ نئی نسل کو زیر نگین کرنے کے لیے فوجائش مند اپنے وجود

کو برقرار رکھنے کی خاطر اس کو کبریٰ نیند سلا دینا چاہتے ہیں۔ مگر یہ فوجائش شل ہو کر بھی گہرے سرد

اندھیرے پانیوں میں ڈوب جاتا ہے اور وہاں بھی سانپ شوکتے ہیں۔ گہرے، سرد اندھیرے

پانیوں میں غوطہ لگانے تو فرانڈا اور بونگ کے دریافت کردہ لاشعور کی حقیقت و اہمیت کی

پوری داستان ان چند افسانوں میں مٹی نظر آنے کی یعنی رواجی خیالات و افکار سے کر لینے والا

ذہن کسی سوچے سمجھے، شعوری، منصوبے کی بنا پر اس عمل میں مبتلا نہیں بلکہ اس کے شعور اصل

یعنی لاشعور کی رگ و پے میں رچا بسا ہے۔ وہ کڑواے کیلے مشروب سے شل ہو جانے، شعور ختم

ہو جانے، پر بھی اسی صبر آزما اور متقابل صورت حال سے دوچار رہتا ہے۔ ظاہر میں ڈسنے والے

بزرگ سانپ اپنی تمام تر جلیجاہٹ، کراہیت اور سمیت کے ساتھ لاشعور میں ہی منتقل ہیں۔ ماحول جمع

یہ کہ دلدل اوپر سے نیچے تک یکساں ہے، دھنساٹی ہے اور دھنساٹی رہے گی۔ نیم بیدار رہے

یا شل ہو جائے، نئی پود کو سوٹی، ربر کے جوتے اور دستانے استعمال کرنا ہی ہوں گے۔ لیونکر ذہنی

وجہانی سطح پر نبرد آزمائی اس کا مقدر ہے۔

نئی اور پرانی نسل کی کش مکش اور حفاظتِ ذات کا یہ عمل، انسانوں کے ساتھ افسانوں کے کرداروں اور افسانہ نگاروں کے ساتھ اُس منزل پر پہنچتا ہے جہاں جدید افسانے کے خدوخال خالص تخلیقی استعدادوں کی کائنات بن گئے ہیں، اور گزشتہ افسانوی کردار اپنے عہد کی حسیت اور اسی حسیت سے ہم آہنگ تخلیق کار کے ذہن کے ساتھ — ایک نئی تخلیقی تاریخ بن جاتے ہیں۔ یہ منزل وہ ہے جہاں ہم انور سجاد کے افسانے ”کونپل“ کا مطالعہ کرتے ہیں اور زندگی کے نئے حقائق سے روشناس ہوتے ہیں — انور سجاد کے استعاراتی انداز میں ”کونپل“ کے وسیلے سے اس قدیم کش مکش کی نئی شخصیت کو ملاحظہ کیجیے :

”دو سیاہ پوش اُسے میز کے پاس فرش پر پھر سے گرا دیتے ہیں۔ دو اور ساتھ مل کر اُسے پوری طرح اپنے شکنجے میں جکڑ لیتے ہیں۔ انچارج اس کے سینے پر چڑھ بیٹھتا ہے۔ اپنے مضبوط ہاتھ کے انگوٹھے اور انگلیوں کو اس کے جبڑوں کے دونوں طرف جما کے پوری قوت سے دبانا ہے۔ وہ مدافعت کرتا ہے لیکن اُسے منہ کھولنا ہی پڑتا ہے۔ پائپ والا ایک چھوٹا سا دکھتا ہوا انگارہ، پیڈ کی کلپ میں انگلیٹھی سے اٹھا کر اس کے قریب آتا ہے، انگارہ اس کی آنکھوں کے قریب لاتا ہے۔ انگارے کی حدت اور سرخی سے اس کی آنکھوں کو سکون پہنچتا ہے۔

”تم واقعی بہت بکو اسی ہو!“

پائپ والا، انگارہ اس کے کھلے منہ کے راستے اس کی زبان پر رکھتا ہے۔ کونے میں گرم چادر کے نیچے ماں اور بیوی ایک دوسرے کو بھینچ لیتی ہیں۔ وہ سیاہ پوشوں کے شکنجے میں جکڑا، تڑپتا ہے، چیختا ہے — ماں، بیوی کانوں میں انگلیاں دے لیتی ہیں۔ پائپ والا اس کی زبان سے انگارہ اٹھا کر پھر رکھتا ہے، حتیٰ کہ منہ کے لعاب سے انگارہ بچھ جاتا ہے۔ پائپ والا کلپ سمیت انگارہ پرے پھینک کر بڑے اطمینان سے اٹھتا ہے۔ سوچتا ہے۔ اب یہ سدا کے لیے گونگا ہو گیا۔“

”عین اس وقت پورٹریٹ کی رسی کا ایک اور تار کا ٹوٹتا ہے۔ پورٹریٹ چند سوت اور کششِ ثقل کی جانب سرکتی ہے۔ اب صرف ایک تار گارہ گیا ہے جس کے سہارے پورٹریٹ کیل پرنگی ہے جھپکلی اگلا دایاں پاؤں اٹھاتے ماتھے کے تمنغے، سنہری پتنگے پر اب جپٹا ہی چاہتی ہے۔“

وہ فرش پر لیٹا اپنے جسم کے تشنچ پر قابو پا کر حواس مجتمع کرتا ہے۔ احتجاج میں پھونکتی جلی زبان سے ان تمام لفظوں کا سیلاب اٹھاتا ہے جو آج دوپہر ہجوم کی آواز کے ساتھ ہم آہنگ ہو گئے تھے۔ دردِ اذیت اور غصے میں جلتی زبان سے لکنت میں ابھرتے الفاظ، پائپ والے اور دیگر سیاہ پوشوں کی سمجھ میں نہیں آتے۔

یہ سدا کے لیے گونگا ہو گیا، اپنی دانست میں ان بے معنی آوازوں کو سنتے ہوئے پائپ والے اور اس کے حواریوں کے ہونٹ سکیمابٹ میں پھیلے قبضہوں میں پھٹ پڑتے ہیں۔

قبضے، کونے سے ابھرتی ماں اور بیوی کی سسکیاں، اس کی جلتی ہوئی لکنتی زبان سے دیوانہ وار نکلتے لفظ، اور باہر لڑکتی جلی، سرد، زردناتی ہوا پر تیز بارش کا منتشر، "تیز بارش میں کارپوریشن بیپ پوسٹ لی روشنی سے بنے اندھے شیشے کے پار دیکھتے ہوئے، بچے کو یک دم ترکیب سو بھتی ہے۔ وہ دروازے سے ہٹ کر جلدی سے مڑتا ہے۔ پل مبر کے لیے دوسرے بستر پر تنفس سے ابھرتی ڈوہتی رنٹانی کی قبر کو دیکھتا ہے۔ اپنی چارپائی کے پاس آکر جلدی سے جوتا پہنتا ہے۔ اپنی پوری قوت سے اپنے بستر کا لحاف اٹھا کر اڑھتا ہے۔ پلٹ کر تیز قدم اٹھاتا اور سے باہر نکل جاتا ہے، صحن کے عین وسط میں بیچ کر بیٹھ جاتا ہے۔ اور کھینچی ہوئی لوہیل کو اپنے دامن میں لے لیتا ہے، جو منوں مٹی کو اپنی تیز کنار سی ٹول سے چیر کر ابھری ہے اور درخت بننے پر جس کی شاخوں سے موہنے، ہلکنے، سرخ سرخ بھول فالو سوں کی صورت بھولیں گے۔" "کوئیل" اور بنیاداً

اس اقتباس میں ہم تین مناظر سے متعارف ہوتے ہیں :

(۱) "دو سیاہ پوش اسے وہیں میز کے پاس" سے "اب یہ سدا کے لیے گونگا ہو گیا"

تک۔

(۲) "عین اس وقت" سے "تیز بارش کا منتشر" تک

اور (۳) "تیز بارش میں کارپوریشن" سے "بھولیں گے" تک

یہ مناظر — نئی شخصیت اور سیاسی و معاشرتی قداوت کے مابین اس بارش کا پورٹریٹ ہیں۔ ان کا مفہوم اس جدوجہد احتجاج اور اذیتوں کا اشارہ ہے جو تمام دنیا میں نئی نسل کے مقلد

اور پرانے لوگوں کے عقائد و افکار کی کش مکش کے طور پر اس عرصے میں سامنے آیا ہے۔ نئی شخصیت، نئی احتجاجی آواز ہے جسے دبانے کے لیے قدیم اور فرسودہ عقائد کے دلال (ڈاکٹر، نوکر، بہن، اور سیاہ پوش و انچارج وغیرہ) کچھ مدافعتی ذرائع استعمال کرتے ہیں۔ وہ گولیاں اور انگارے استعمال کر کے سمجھتے ہیں کہ جسم شل ہو گیا ہے اور اب یہ سدا کے لیے گونگا ہو گیا ہے مگر سہرے پٹنگے دے قدموں بڑھتی ہوئی چھپکلی کا نشانہ بنتے ہیں، رسی ٹوٹ کر پورٹریٹ گرتا ہے اور جلی ہوئی لکنت بھری زبان کی جگہ لینے کے لیے استبداد کی منوں مٹی کو اپنی تیز کشاری سی نوک سے چیر کر نئی مٹی کو نپل ابھرنے لگتی ہے تو نیاز ذہن اس کو اپنے دامن کی حفاظت میں لے لیتا ہے۔ جسم شل ہو جاتا ہے تو شوکتے ہوئے سانپوں پر گہرے، سرد، اندھیرے پانیوں میں بھی سوئی، بڑکے جوتے اور دستانے آزمائے جاتے ہیں۔

نیاز ذہن اپنے ارد گرد حصار قائم کرنے والے بے منگم رواجی افکار ہی سے شعوری و لاشعوری سطح پر نبرد آزما نہیں بلکہ، چند انے گئے افراد یا با اقتدار ٹولوں کے علاوہ، اس کا ٹکراؤ اپنے اطراف میں پھیلی ہوئی سیلاب نما زندگی سے بھی ہے۔ وہ زندگی جو اس کی ہے اور جس کی بنا پر ہی وہ خود موجودگی کا دعوے دار ہے مگر بے ربط ذہنوں اور رویوں کے پرزور تنقیدوں کی زد پر بھی زندہ رہنے اور اس کرب انگیز صورت حال کو بھوکے پر مجبور ہے۔ جب اس نیم شعوری و نیم لاشعوری تعلق کا سلسلہ لا متناہی ہوتا ہے تو تسلسل کے اس جھولے میں یہ شناخت معدوم ہو جاتی ہے کہ کون سی پینگ شعوری ہے اور کون سی لاشعوری مگر جب نیاز ذہن بے ربط و بے منگم رویوں اور افکار کی زد پر آ ہی گیا ہے تو اس کو اتنا حق تو پہنچنا ہی ہے کہ وہ اپنی ذہنی بے زاری اور قلبی اکتاہٹ کے گرد الفاظ کے دائرے کھینچ سکے تاکہ اس جبر یہ تعلق سے اس کی اجتماعی وابستگی اور انفرادی انحراف کی سندر ہے اور وقت ضرورت کام بھی آئے۔

فی الحال دو اسناد :

(۱) "ہم سفر"

اور (۲) "آنکھیں اور پاؤں"

"ہم سفر" کا "وہ" :

"دور سے دیکھا کہ بس کھڑی ہے قریب پہنچا تو کنڈیکٹر دروازہ بند کر کے سیٹی بجا چکا تھا۔ اندھا دھند چلتی بس کا دروازہ کھولا اور اچلک کر فٹ بورڈ پر اٹک گیا۔

پھر بڑی جدوجہد سے راستہ پیدا کر کے اندر پہنچا۔ اگلے اسٹاپ پر ایک مسافر اترتا تو جھٹ اس کی نشست سنبھال لی۔ اور اب پتہ چلا کہ کچھ عجائبات اور کچھ اندھیرے کی وجہ سے بس کا نمبر نہ دیکھ سکا اور غلط بس میں سوار ہو گیا۔ کچھ دیر بعد اس نے سوچا کہ اگلے اسٹاپ پر اتر جاؤں گا مگر اگلا اسٹاپ آنے پر کش مکش میں گرفتار ہو گیا کہ اترے یا نہ اترے۔ اسے یہ خیال آ رہا تھا کہ یہ تو سڑک ہی دوسری ہے۔ یہاں سے اسے اپنے روٹ والی بس کہاں ملے گی۔ ایک بار پھر وہ اٹھنے کو ہلاتھا کہ بس چل پڑی۔ وہ اٹھتے اٹھتے بیٹھ گیا۔ ایک شخص کو اترتے دیکھ کر اس نے سوچا کہ اسے بھی اتر جانا چاہیے کہ وہ غلط بس میں سوار ہو گیا مگر بس چل پڑی تھی اور دروازے پر آدمی پر آدمی گر رہا تھا اور اس کی نشست کے برابر آدمیوں کی ایک دیوار کھڑی تھی۔ وہ آدمیوں کی بھیڑ سے اتنا متنفر تھا کہ اس کا بس چلتا تو اسی دروازہ کھول کر مچھلانگ لگا دیتا۔ اسے یاد آیا کہ اس نے ماڈل ٹاؤن کا ٹکٹ خریدا ہے۔ یعنی میں ماڈل ٹاؤن جا رہا ہوں! مگر کیوں؟ اسے ماڈل ٹاؤن جانے والا وہ سڑک کا یاد آیا جو ماڈل ٹاؤن آنے سے پہلے اتر گیا۔ اور وہ جو اپنے اسٹاپ سے آگے نکل گیا اور وہ جو خود غلط بس میں سوار ہو گیا اور جسے بس میں پاؤں ٹکانے کی جگہ نہ مل سلی جو بس میں چڑھا اور اتر گیا۔ بس رفتہ رفتہ خالی ہو گئی تو چیمبروں کا ایک بوم اس کے تصور میں منڈالنے لگا۔ اسے اپنی بے ڈھب طبیعت پر ہنسی آئی کہ بس بھری ہو تو دوم الفنا ہے اور خالی ہو تو خفقان ہوتا ہے مگر اب میں کہاں جا رہا ہوں؟

”راخ، ہم سفر“ انتظار حسین |

ہم سفر کی یہ بے سمی، اپنی شناخت اور تلاش کا استعارہ ہے۔ انتظار حسین نے اس بے سمتی میں — گزرتے ہوئے بس اسٹاپ کو اور اسٹاپ سے پہلے یا بعد میں اترنے والے ”ہم سفر“ کو آج کے ذہنی خلفشار اور انتشار کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔

”ہم سفر“ میں آج کے انسان کی جس خاموش تشویش کو پیش کیا گیا ہے اُسے احساس و خیال کی شوریٰ کی گئی کے ساتھ بلراج کول نے ”آنکھیں اور پاؤں“ میں اس طرح تخلیق کیا ہے: ”ستیار تھی سڑک کی پٹری پر کھڑا ایک گزرتے ہوئے جلوں کو دیکھ رہا تھا۔ یہ نقویا آدھا جلوں اس کے سامنے سے گزر گیا تو اچانک کہیں سے ایک ٹرک نمودار ہوا۔

خوف زدہ ہو کر ہجوم کا کچھ حصہ دب جانے کی وجہ سے دوسری طرف سے ایک قوس کی شکل میں پھیل گیا۔ یہ قوس اس مقام پر پہنچ گئی جہاں ستیارتھی کھڑا تھا۔ چنانچہ ستیارتھی غیر ارادی طور پر جلوس کا حصہ بن گیا۔ چند قدم چلنے کے بعد اسے خیال آیا کہ وہ تو گھر سے ایک ضروری کام کے لیے نکلا تھا۔ یہ خیال آتے ہی اس نے گردن گھا کر سڑک کے اُس حصے پر نگاہ کی جو اُس کی پشت پر تھا۔ لوگوں کا ہجوم اس قدر زیادہ تھا اور اس قدر دوز تک پھیلا ہوا تھا کہ اس کی ہمت نہیں ہوئی کہ وہ اپنی سمت بدل سکے۔ کچھ دیر بعد اس نے کوشش کر کے کہنیوں کے دباؤ سے تھوڑی سی راہ بنائی اور ایک بار پھر پٹری پر آکر جلوس کا نظارہ کرنے لگا۔ اس نے ایک شخص سے جلوس کا مقصد دریافت کیا تو جواب ملا ”مجھے خود معلوم نہیں ہے۔ جلوس جلوس ہے۔“ مقصد؟ عجیب سوال ہے؟ ”ستیارتھی مقصد معلوم کرنے کے لیے پھر جلوس میں شامل ہو گیا۔ جلوس کا مقصد ستیارتھی کو معلوم ہو گیا۔ لیکن وہ اس علم کے باوجود جلوس کے شور و غل اور بہاؤ میں جذب ہونے لگا۔ اس کا حصہ بننے لگا۔ اس کے قریب ہجوم کی ایک ٹکڑی نے نعرہ زنی شروع کر دی تو وہی ستیارتھی جو چند لمحے پہلے جلوس کی غرض و غایت جاننے کے لیے بے چین تھا اور غرض و غایت سے متاثر نہیں ہوا تھا کسی انجانے جذبے کے تحت نعرے لگانے والوں میں شامل ہو گیا۔ ایک نعرہ لگانے کے بعد اس نے دوسرا لگایا اور پھر تیسرا۔ اس نے محسوس کیا کہ وہ یکایک بہت سی پابندیوں سے آزاد ہو گیا ہے۔ اس کی رگ و پے میں خون کی گردش تیز ہو گئی ہے اور وہ گرمی، بدبو اور سانسوں کے تعفن کے باوجود جلوس کی حرکات سے لطف اندوز ہو رہا ہے اس کا جسم، اس کا ذہن اور اس کی حرکات جلوس کے ساتھ وابستہ ہیں اس کے تابع ہیں۔ یہ عمل ستیارتھی کے سوچنے اور سمجھنے اور اپنا فیصلہ کرنے کے باوجود ہوا۔ اس نے ایک بار پھر جلوس سے نکلنے کی کوشش کی لیکن اس کے چاروں طرف سیلاب کی بے پناہ قوت تھی۔ وہ بے دست و پا اس بے پناہ قوت کی زد میں تھا۔ اب نہ تو واپس جانا ممکن تھا اور نہ ہی جلوس سے الگ ہونا۔“

[الخ، ”آنکھیں اور پاؤں“ — بلراج کول] اگر بس اور جلوس کو بیسویں صدی کی پُر ہجوم زندگی کے اشارے مانتے ہوئے ”وہ“ اور

ستیار تھی کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھیں تو انسان کے انفرادی جذبولوں پر اثر انداز ہونے والی پُرجموم زندگی اور اس میں پھنسے ہوئے نئے ذہن کی خواہشوں اور مجبوریوں سے آگہی نصیب ہوتی ہے۔ نیاز ذہن اس سیلاب میں بہنے کی وجوہات سے واقف ہو کر ان کی بنیادوں اور محککات پر غور و فکر کرنا چاہتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ہر شخص انفرادی طور پر اس جموم میں گرفتار ہونے کے لیے تیار نہیں مگر ان گنت لوگ ایسے ہیں جو اس بہاؤ میں بہنے پر مطمئن خاموش اور بے حس ہیں۔ اور کچھ تو اس بے حسی پر نازاں بھی ہیں۔ کتنے ہی ایسے ہیں جو اس زندگی کے تار و پود سے واقف ہوئے بغیر ہی اس کے پتھیروں میں بہے چلے جا رہے ہیں یعنی کچھ لوگوں کا تجسس اور کچھ کی معصویت نماندانی ہی زندگی کی اساس ہے۔

نیاز ذہن، بہ شکل افسانہ، اپنی واقفیت اور آگہی کا اساس لیے مختلف زاویہ ہائے فکر کے مقابل اپنے رجحان اور حسیت کے مطابق خالصتاً اپنا راستہ تلاش کرنے کے لیے نکلا ہے۔ دوران تلاش زندگی کے نئے نئے اور انوکھے تجربات کا عرفان حاصل کرنے کے لیے یہ کبھی زندگی کے بہاؤ میں شامل ہوتا ہے کبھی ایک کنارے ہو کر، یعنی مختلف زاویوں سے اس کی ایک ایک ہر ایک ایک اتار چڑھاؤ کا مشاہدہ کرتا اور مشاہدے کو احساس سے گزار کر ایسے تعینات تک رسائی حاصل کرنے کی جدوجہد کر رہا ہے کہ جو انسانی اور انسانی ہیئت پاکر، خود کو مجہول نظریاتی و منطقی افسانہ کی مسموم فصحا سے آزاد کرتے ہوئے ابد الابد کے لیے انسانی تجربے کا اٹوٹ انگ قرار پائیں۔

زندگی کے خارجی مظاہر کی معرفت انسان کے ذہنی تاثرات تک رسائی پانے کے علاوہ نئے افسانے نے فرد کے داخلی واقعات و احساسات کو اتہائی مختلف فکری سطح پر محسوس کیا ہے۔ نئے افسانے کا سفر ”فطری انسان“ کی تلاش سے مختص ہے۔ نئے افسانے اور افسانہ نگار کے نزدیک زندگی ایک کلی حیثیت رکھتی ہے اس نے زندگی اور سچویشن کو دو مختلف خانوں میں تقسیم نہیں کیا ہے۔ اسی بنا پر نیا افسانہ انسان کی تبدیل ہوتی ہوئی زندگی سے پوری طرح باخبر ہے۔ واقعات کے طریقہ، المیہ یا طنز، جذباتی رویوں میں سے کسی ایک کی پیش کش اس کا شیوہ نہیں۔ بلکہ نئے افسانے میں پیش کیے جانے والے خارجی واقعات ایک جگہ انسان کی داخلی شکست و فتح کو پیش کرتے ہیں تو دوسری جگہ داخلی حادثات کا تعلق خارجی واقعات سے بھی ہو سکتا ہے۔ اور یہی رویہ نئے افسانے کو انسان کے ذہنی تجربے اور نفسیات پر مکمل اور

ناقابل یقین گرفت عطا کرتا ہے اور داخل و خارج کی یہی آویزش جامد اور واقعے کے واحد تاثر کو تحلیل کرتی ہوئی ان گنت تاثرات کی راہ ہم وار کرتی ہے۔ وحدت تاثر کا افسانہ حد سے حد یہ تیر مارتا ہے کہ ذہن پر افسانے کے تمام سلسلے واضح ہوتے چلے جائیں اور مصنف کے ہاتھوں اندھیرے میں چوری چھپے تعمیر کی گئی افسانوی عمارت یکا یک روشن ہو جائے۔ اس طرح وحدت تاثر کی حدود زیادہ تر افسانے تک ہی محدود ہو کر رہ جاتی ہیں مگر نیا افسانہ اس آویزش سے نہ صرف تاثر کے لافنا ہی امکانات روشن کرتا ہے بلکہ زندگی کے تنہا غور و فکر کی بے شمار راہیں بھی ہموار کرتا ہے۔

خارجی مظاہر و معروضات کے درمیان شعوری اور لاشعوری روابط اور ہم آہنگی کے کچھ اور افسانوی شواہد :
 ”خانے اور تہہ خانے“ [غیاث احمد گدی] کی کلام کرہ بند کر کے سگریٹ پیتے ہوئے سوچتی ہے کہ :

”سگریٹ پینا کوئی بُری بات نہیں پھر یہ چوری کا احساس کیوں اسے گھیرے ہوئے ہے۔ اتنی احتیاط۔

اتنی ہوش مندی ... !

کچھ آزادی بھی تو ہو، کچھ بے احتیاطی، کچھ ایسی زندگی گزرے کہ ہر لمحہ جو اسے اپنے وجود کے گرد زنجیر سی پڑی محسوس ہوتی ہے وہ نہ ہو۔ یہ احساس نہ ہو کہ اس کے سگریٹ پینے پر یا اکیلے میں اپنے بدن کے سارے کپڑے اتار پھینکنے پر کوئی اس کو ٹوک بھی سکتا ہے۔ باز پرس بھی کر سکتا ہے۔“

ایک سوچ، ایک جذبہ، یعنی ذہنی واقعہ، مگر پھر ایک خارجی منظر :

”... اُس [کلا] نے دیکھا کہ سامنے سے آتی ہوئی ایک وکٹوریہ گری پڑی ہے اور

لوگ چلا رہے ہیں۔ اس نے دیکھا وکٹوریہ میں جُتی ہوئی گھوڑی منہ کے بل زمین

پر پڑی ہوئی ہے اور چمڑے کی بیلٹ بہت مضبوط ہیں۔“ [خانے اور تہہ خانے]

داخل، خارج ایک ہوئے تو مائلتوں نے نہ صرف ایک دوسرے کو اجاگر کیا بلکہ احساس

کی شدت بھی فزوں تر ہو گئی۔ اور صرف دو پیرا گرافز ہی کا تاثر افسانے کی وضاحت کو پیش پست

ڈال کر غور و فکر کی راہ ہموار کرتا ہے۔ اس طرح ”احتیاط“، ”ہوش مندی“ اور ”بے احتیاطی“

وغیرہ پر قطار در قطار استفہامیہ نشانات قائم ہوتے جاتے ہیں۔ یعنی نیت نے سوالات میسر آنا ہی زندگی ہے کیونکہ سوچ کا راستہ سوالات سے گزر کر ہی آگے بڑھتا ہے۔ — یہ سوالات گزشتگان کے اطلاعاتی بیان کی بجائے وقوعی حالت میں بھی سامنے آتے ہیں۔ — مثال میں دیکھیے افسانہ ”پہلی موت“ [ضمیر الدین احمد]

عنقوتوا کے ہاتھوں پٹتے ہوئے موہن کو بچانے کے لیے اُس نے عنقوتوا کے سر پر اینٹ دے ماری۔ فیضتہ ہوا۔ ماں کو مرہم پٹی کے نام پر پانچ روپے تناوا ان دینا پڑا۔ باپ کھرا یا تو ماں نے شکایت کی۔ باپ نے سوچا اور کہا ”وہ اگر رسید کر دیتا دو جھانپا تو عزت خاک میں مل جاتی کہ نہیں۔۔“ بگڑ جانے کے خطرے کے پیش نظر ایک وقت کا کھانا بند ہوا اور مرغابناریا گیا اور پھر

”چراغ جل گئے۔ سب سوائے نانی کے کھانا کھا چکے۔ باپ اور ماں اپنے کمرے میں چلے گئے۔ اور وہ مرغابناریا اس کے ہاتھ دکھنے لگے۔ اس کی کمر دکھنے لگی۔ اس کے کان جلنے لگے۔ اس کا چہرہ سُرخ ہو گیا اور اس کی ٹانگیں کاپنے لگیں۔ وہ رویا نہیں سنانے اُس شے کو جو اُس کے اندر کہیں چھپی ہوئی تھی اور جو کبھی کبھار کچل کر اس کی آنکھوں کے راستے بہا کرتی تھی سخت کر دیا تھا۔ دو ایک بار اسے یہ خیال آیا کہ چپکے سے باورچی خانے میں سے کچھ نکال کر کھالے۔ خالی روٹی ہی سہی اور پھر مرغابن جائے مگر اس نے اس خیال کو زیادہ دیر اپنے ذہن میں نہیں ٹھہرنے دیا۔ کوئی چیز اس کے اندر کمان کی طرح کھینچی گئی تھی جو اس فعل کو برداشت کرنے کے لیے تیار نہ تھی۔ کوئی چیز جو اس سے کہہ رہی تھی کہ میرے ساتھ نا انصافی ہو رہی ہے۔ تجھ پر ظلم ہو رہا ہے۔ تو اس ظلم، اس نا انصافی کا مقابلہ چاہے کسی طرح کر چوری کر کے نہ کر۔ — ہاں چوری! بھیا جو آرام سے لیٹ رہی ہیں گھسا کتاب پڑھ رہا ہے کیا کہے گا! اور نانی کیا کہے گی جو نہ جانے کیوں چپ ہیں جو نہ جانے کیوں لیٹتی نہیں۔ جو بیٹھی ہوئی نہ جانے کیا سوچ رہی ہیں!

لیکن اس کے جسم میں ایک اور شے بھی تھی جو پہلے تو آہستہ آہستہ اس کے معدے کو کھرچ رہی تھی اور اب گویا نیلے چاقوؤں سے اس میں ہزاروں نہیں لاکھوں چھید کر رہی تھی اور آہستہ آہستہ اس کے اندر کی دنیا کی دیگر تمام اشیا پر حاوی ہو گئی اور اس کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے

پھر نانی بستر سے اٹھیں اور اس کے پاس آئیں۔ انھوں نے پہلے اس کے سر پر ہاتھ پھیرا اور پھر اسے مرغے سے انسان بنا دیا۔ اور جب یہ انسان اکڑی ٹانگوں پر کھڑا ہوتے ہوئے بڑکھڑایا تو انھوں نے اسے سہارا دے کر اپنی ٹانگوں سے لگایا۔
 ”بہت بھوک لگ رہی ہے نانی!“ اس نے سسکی کو دبانے کی کوشش کرتے ہوئے کہا۔

”مجھے معلوم ہے میرے لال!“ انھوں نے اس کے سر پر دوبارہ ہاتھ پھیرتے ہوئے کہا۔ ”جاؤ۔ جا کر ابا سے معافی مانگ لو۔ وہ ضرور معاف کر دیں گے۔“
 مانی! اُس کے حلق میں جیسے ایک گولا پھنس گیا۔ کا ہے کی مانی! نانی تم بھی! اور نانی نے گویا اس کے بے آواز احتجاج کو سمجھ لیا۔ ”ورنہ کھانا نہیں ملے گا اور مرغا الگ بننا پڑے گا۔“ کئی ہزار لمحات میں تنگ آنکھ کو پار کر کے جب وہ اس سے بھی تنگ کرے اسے اس دروازے پر پہنچا جو اکثر بھڑار ہا کرتا تھا۔ اندر سے حقے کی گڑگڑاہٹ کی آواز آئی۔ کئی ہزار لمحات تک وہ بلا وجہ اس گڑگڑاہٹ پر کان لگائے رہا اور اپنے آنسوؤں پر بہ دقت تمام قابو پا کر اس نے بھڑے ہوئے دروازے سے منہ لگا کر کہا۔ ”ابا معاف کر دیجیے اب ایسی غلطی نہیں کروں گا۔ ابھی آخری لفظ اس کے کانوں میں گونج رہا تھا کہ اس کے اندر وہ نئے جو کمان کی طرح کھینچی ہوئی تھی چٹاخ سے ٹوٹ گئی اور آنسوؤں اور سسکیوں کا ایک بڑا سیلاب اسے ایک حقیر تنکے کی طرح بہا لے گیا۔“

آج کی زندگی کے سوالات سے دوچار ہونے والا یہ نیا افسانہ وحدتِ تاثیر سے آلودہ نہیں بلکہ بچے میں کمان کی طرح کھینچی ہوئی چٹاخ سے ٹوٹنے والی شے کے بارے میں غور و فکر کو ہمیز کرتا ہے۔ خیال کو ایڑ لگی اور پہلی زقند میں ”بگڑنے کا خطرہ“ زیرِ پا آیا جو شاید بچے کے رواجی طور طریقوں کے مقابل اپنی خواہش کے زیرِ اثر عمل کی بنا پر پیش آیا ہے۔ خطرہ بچے کے بگڑنے کا نہیں بلکہ قدیم سے متعلق اس اخلاقیات کا ہے جو فطری جذبات کو پامال کرنے کی غرض سے لاگو کی گئی ہیں۔ بچے کے ریسہ ہو سکنے والے دو جھانپڑوں کا نشانہ بچے کا کال نہیں بلکہ وہ حدود ہیں جو آدمی اور آدمی کے درمیان سماجی طور پر قائم کر دی گئی ہیں۔ خطرہ، بگڑنے سے ٹوٹنے کی طرف منتقل ہوا۔ سرزنش کی گئی تاکہ کل کلاں کو بچہ وہیں نہ جا ملے جہاں سے قدیم آنکھیں

چراتا ہے۔ قدیم ہی کی ایک شکل، 'مافی' پیٹ کی ضرورتوں کی باگ ڈور اپنے جیسوں کے ہاتھ ہونے کا ایڈوانٹیج حاصل کرتے ہوئے 'مافی' پر مجبور کرتی ہے۔ ظاہر میں بے پناہ محبت و شفقت سے سر پر پھرنے والا ہاتھ اور لڑکھڑاتی [؟] ہونی مانگوں کو اپنا سہارا دینے والی مانگیں شعوری و لاشعوری طور پر اُسے اُن بندشوں میں دھکیلتی ہیں جو اس کے لیے غیر فطری ہیں اور لامحدود سے محدود میں گرفتار کرتی ہیں۔ سختی اور نرمی کا وقتاً فوقتاً استعمال اپنی سمت میں لانے کے ذرائع سے زیادہ اور کچھ نہیں۔ بچے کی تربیت دراصل اپنے تصورات کی پرورش ہے جو رفتہ رفتہ پہلی اور دوسری تیسری، ان گنت اموات کے بعد اپنے چنگل مضبوط کرتے ہوئے رگ و پے میں سرایت کرتے چلے جاتے ہیں۔

اس مرحلے پر ہم ان سوالات سے دوچار ہوتے ہیں: یہ سلسلہ کبھی ختم بھی ہوگا؟ ہوگا تو کیسے؟ کون کرے گا؟ کب؟ پیٹ کی ضروریات اس درجہ مجبور کن؟ اس مجبوری کا حل؟ کیسے؟ حل کہاں ہے؟ ڈھونڈا جا چکا ہے یا ڈھونڈنا ہوگا؟ اگر مل گیا اور لاگو بھی کر دیا گیا تو اطلاق مطلق کب تک ہو سکے گا؟ اس دوران کچلے جانے والے جذبول اور ولولوں کا ازالہ کیسے ہو؟ اطلاق سے تکمیل تک کے وقفے میں جدید و قدیم سے مرتب، کچھڑی، ذہن کا حشر، وغیرہ وغیرہ۔

یہ صورت حال، نئے افسانے کی دفوعی حیثیت کو واضح کرتی ہے اور نیا افسانہ اپنے استعاروں کے ساتھ ہمیں عمل اور ردِ عمل کی ایک نئی دنیا سے روشناس کراتا ہے۔ وہ دنیا جہاں واقعات ہیں لیکن استعاروں کی آغوش سے لائقنا ہی مفہوم کی کائنات بن کر نمودار ہوتے ہیں اور خود اپنی تاریخ اپنی سوانح اور اپنی شخصیت بنتے ہیں۔

واقعہ پیش آیا تو افسانہ نگار نے افسانہ لکھا، یا افسانہ نگار کے ذہن نے خیال کو جنم دیا اور اس نے اس کے گرد واقعہ تعمیر کیا۔ یہ افسانہ نگار جانے یا اُس کا خدا ہے، میں اس سے غرض بھی نہیں۔ افسانہ بھی اس بارے میں کوئی نشان دہی نہیں کرتا بلکہ خیال، احساس، جذبہ، تخیل اور واقعے کو اس طرح گڈمڈ کرتا ہے کہ سب کچھ ایک ہو جاتا ہے۔ اور واقعے سے خیال خیال سے معنویت، واقعے سے معنویت، معنویت سے فکر، فکر سے رد و قبول، رد و قبول سے ذہنی تحرک اور پھر سوال در سوال در سوال... اور یہ بھی کوئی غلبہ نہیں کہ سوال ہی پیدا ہوں، ہو سکتا ہے کہ افسانہ ذہن میں خوشی، غم، خوف اور انتشار وغیرہ میں سے کوئی ایک کیفیت

بامشتر کہ کیفیات پیدا کر دے۔ غرض کہ کچھ بھی ہو سکتا ہے، طے شدہ کچھ بھی نہیں، جو کچھ ہو گا افسانے کے ماحول کی دین ہو گا۔ ضروری نہیں کہ ستیارتھی کا جلوس میں پھنس جانا، بچے کا معافی مانگنے پر رو دینا اور غلط بس میں سفر کرنے کا مطلب وہی ہو جو میں نے بیان کیا ہے۔ کچھ اور بھی ہو سکتا ہے۔ دراصل معاملہ اُس ذہن کا ہے جو افسانے سے گذرتا ہے۔ یعنی، نیا افسانہ باشعور اور ماہر قاری کی ہم قدمی کو خوش آمدید کہنے کے بعد ہی استعارے میں پوشیدہ مفاہیم کی دولت لٹاتا اور ساتھ چلنے والے قاری کو سیراب کرتا ہے۔

خود کو نئی اور پرانی نسل کے درمیان سینڈ وچ سمجھنے والے ایک افسانہ نگار نے کہا تھا۔ ”مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ ہماری کہانی کہیں کھو گئی ہے“ ہو سکتا ہے اُن کی کہانی کھو گئی ہو مگر نیا افسانہ کھوئے ہوئے انسان اور ایک ماورائے ادراک حقیقت کی تلاش کرنا چاہتا ہے۔ انسان جو اپنے وجود کا راز جاننا چاہتا ہے، وہ تجسس کے زیر اثر کبھی تاریخ و عمرانیات کی معرفت گزرے ہوئے وقت کے چہرے میں خود کو تلاش کرتا ہے تو کبھی اپنے مشاہدے اور تجربے کی مدد سے حال کی تہوں کو ٹٹولتا ہے اور کبھی تخیل کے شہ پروں پر سوار مستقبل میں اپنی واقفیت اور سراغ کے امکانات تلاش کرتا ہے۔ مگر کیوں کہ تجسس کی بنیادیں موجودگی میں پیوست ہیں۔ اس لیے تلاش کا بنیادی محور حال کا مصیغہ قرار پاتا ہے یعنی تلاش و تجسس کی سلسلہ در سلسلہ زنجیر گذشتہ اور آئندہ کو حال سے وابستہ کرتی ہے۔ نتیجتاً ہر گذشتہ و آئندہ، لمحہ حال کا لمحہ ہے۔ مراد یہ ہے کہ نئے افسانے میں وقت ایک غیر منقسم کل کی صورت میں موجود ہے۔ اس کے نزدیک نہ حال ماضی کی ضد ہے اور نہ مستقبل حال کی۔ نتیجتاً تضاد پہچان کا پیمانہ نہیں رہی ہیں بلکہ موجود، غیر موجود، حاض، غائب، روشنی، تاریکی، گناہ، ثواب، مفاہمت، بغاوت، وحدت اور ثنویت، اپنی اپنی کلی وجدانگانہ حیثیت میں ظاہر ہو رہی ہیں۔ وحدت اور ثنویت، موضوع اور معروض — وقت اور کائنات کے یہ تصادمات جو انفرادی بھی ہیں اور غیر انفرادی بھی — اپنے استعاروں میں آج کی تہذیبی کش مکش کا رزمیہ بیان کرتے ہیں جھنپتی دور نے جنگل یعنی فطرت، سے وابستہ انسان کو کلیتہاً مسترد کرتے ہوئے یہ پہلو بھی نظر انداز کیا ہے کہ انسان کا فطرت سے براہِ راست تعلق تو ختم ہو گیا مگر ذہنی و جذباتی سطح پر فطرت اور جنگل سے اس کی وابستگی ہنوز ایک نفسیاتی سچائی ہے۔

جنگل کے معاشرے میں پیدا ہونے والی انسان کی معصومیت، مختلف فلسفوں اور

تہذیبوں کے نام پر صادر کی گئی دفعات کے ملعوبے میں اس طرح دفن ہو گئی ہے کہ اس کی تلاش ایورسٹ کو انگلی پر پچانے کے مترادف معلوم ہوتی ہے۔ ”جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں“ [سریندر پرکاش] کا داستانِ ماحول اسی معصوم اور ابتدائی زندگی کی ذہنی بازیافت ہے۔

واضح رہے کہ تجزیے کے لیے سریندر پرکاش اور بلراج مین رالے افسانوں کے انتخاب میں یہ خیال رکھا گیا ہے کہ اُن افسانوں — یعنی ”وہ“ اور ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ — کی تکرار نہ ہونے پانے جن کا نہایت پُر مغز اور اہم تجزیہ پروفیسر گوپی چند نارنگ اپنے مضمون ”اردو میں علامتی اور تجربی افسانہ: چند مثالیں“ (مطبوعہ شب خون ۱۹۶۸ء) میں کر چکے ہیں۔

”... قبرستان کی چہار دیواری تعمیر نہیں ہوئی تھی اور انگور کی بیلوں میں پھدکنے والی چڑیوں کو غلیل سے مار گرانے کا حکم نہیں ہوا تھا۔ سب آزاد تھے، شہتوت کے پتوں پر پلنے والے رشیم کے بیڑے تک — مرد اپنے لمبے ناخنوں سے قبر کھودتے اور عورتیں اپنے بالوں سے زمین سے مٹی بٹاتی تھیں۔“

زمینی حد بندیوں کا سلسلہ انسان کی خود پر عائد کردہ پابندیوں اور بندشوں سے وجود میں آیا ہے۔ زمین اور اس کے تحائف پر تشدد آئینہ استحقاق کی ابتدا جنگل کی تہذیب سے نہیں، بلکہ ہمارے عہد سے ہوتی ہے۔ انسان کی دھرتی سے قربت ”دھرتی کو“ ماں ”کہنے کا تصور انسان اور جنگل کی اُس ابتدائی قربت کا اشاریہ ہے جو اس نے اپنے خالص فطری وجود میں محسوس کی تھی۔ جب فطرت کے صرف دو ہی مظاہر ایک دوسرے کا سہارا تھے مگر اب جبکہ دونوں ایک دوسرے سے اور خود اپنے اجزاء سے بھی الگ ہو چکے ہیں، علیحدگی صرف متدیم روابط کی شستگی ہی نہیں بلکہ آپسی تضادات کا بھی علامہ ہے کیونکہ اب تو انگور کی بیلوں میں پھدکنے والی چڑیوں کو غلیل سے مار گرانے کے حکم کے ساتھ ساتھ بیلوں کو آہنی جالیوں میں محبوس بھی کر دیا گیا ہے۔ تہذیبوں کی تیز دھار نے ان لمبے ناخنوں اور لمبے بالوں کو تراش دیا ہے جو قبروں کے لیے کھودی جانے والی زمین میں بھی آہستگی سے داخل ہوتے اور مقدس مٹی کو ہٹانے کے لیے زمین بوس ہوتے تھے۔ انسان کی زمینی قربتیں قائم ہوئیں، مٹی بال اور ناخن تراشنے سے دو اثرات مرتب ہوئے: اولاً نئی تہذیب کی قبولیت، ثانیاً زمین سے پرستش کی حد تک والہانہ لگاؤ — اثر ثانی اول کا تابع ہے کیونکہ فطرت سے انسانی قربت کی

گہرائی کا اندازہ بھی اسی طریق پر ہو سکتا ہے۔

انسان دورِ قدیم ہی سے، بیک وقت، فطرت کا ساخرا اور مسخر رہا ہے مگر اس کی تسخیر کا مقصد تردید نہیں بلکہ قبول شدہ عناصر میں جدید معنویت کی تلاش ہے، تلاشِ دل و جان سے قبول کئے گئے عناصر کو بھی ایک مرحلے پر تردید کا نشانہ بنانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک وقت میں تسخیر شدہ ظواہر کا احساسِ فتح وقتی طور پر گزشتہ ظواہر سے بے تعلق سا کر دیتا ہے۔ مگر جب اس احساس کا مسخر ختم ہوتا ہے۔ تو خیال آتا ہے کہ ہم نہ صرف رد کردہ اشیاء ہی سے وابستہ ہیں بلکہ آخری تسخیر کو بھی رد کرنے کے لیے مکر بستہ ہیں۔ یعنی ایک موقع پر کی جانے والی کئی تردید دوسرے ہی لمحے اپنی اہمیت منوانے کے لیے ہمارے روبرو آن موجود ہوتی ہے۔ فطرت کے ان گنت پہلوؤں سے متصادم ہو کر فتح حاصل کرنے کے بعد ہم اس پندار کا بھی شکار ہوتے ہیں کہ انسان ہی، بہ نسبت فطرت، سب کچھ ہے مگر انسانی فہم و ذکاوت کی حد تصور سے بھی آگے تک پھیلے ہوئے سلسلے پر، عین ہمارے اس خیال کے ذہن میں آنے کے وقت، یہ بھی منکشف ہوتا ہے کہ انسان ہی، بہ نسبت فطرت سب کچھ نہیں کیونکہ یہ بھی فطرت کی مانند قابلِ تسخیر ہے۔

”جب میں کے مغلوب ہونے کی خبر ہم تک پہنچی تو ہم جنگل سے کاٹی ہوئی تمام لکڑیاں ندی میں بہا چکے تھے، اور ندی کسی پاگل سانپ کی طرح پھنکارتی ہوئی کالے سمندر کی طرف بڑھی چلی جا رہی تھی۔

”ہم بھی کتنے بے مقدرے لوگ ہیں!“ ہمارے باپ نے اپنی داڑھی کے سفید بالوں میں پھنسے ہوئے خس و خاشاک جھٹکتے ہوئے کہا۔ ”اب مصیبتیں آئیں گی اور برف کے جھکڑ چلیں گے مگر ہمارے پاس الاؤ جلانے کے لیے ایک تنکا بھی نہ ہوگا۔“

[”جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں“]

”کٹی ہوئی لکڑیاں“ انسان کی آزادی اور قید کا علامہ ہیں — آزاد انسان کی موجودگی میں فطرت کی براہِ راست اہمیت ختم ہو جاتی ہے کیونکہ، افسانے کے ماحول کے مطابق، انسان اؤ جنگل اندرونی سطح پر ایک ہی ہیں۔ ”میں“ کے مغلوب ہونے سے قبل ”ہم“ کے لیے لکڑیوں کی اہمیت کچھ نہیں تھی اور نہ ہی وہ آزاد انسان کی اہمیت سے مکمل طور پر واقف تھے۔ مگر جب ”میں“ مغلوب ہوا تو بوڑھے باپ نے ندی کے سپرد کی گئی لکڑیوں کے لیے تاسف کیا، بوڑھا، جو اس سلسلے سے

واقف ہے، مغلوبیت کی بنا پر آنے والے مصائب، یعنی بے حسی وغیرہ سے بچوں کو خبردار کرتا ہے وہ مغلوبیت سے قبل لکڑیوں کو ندی کے سپرد کرنے اور مغلوب ہو جانے کے بعد ان مصائب سے دوچار ہونے کو ایک ناقابل تسخیر عمل تصور کرتا ہے۔ سانپ لی مانند پھینکارتی ہوتی ندی سے اس کا اور اس کے ہم عمروں کا تعلق یہی ہے کہ وہ برنشاۃ الثانیہ میں، وقت سے معاہدہ کرتے ہوئے، اپنی محنتوں اور تحصیلات کو وقت کے سپرد کرتا رہے۔ حالانکہ اس کے اطراف و جوار تب ہی میں تحصیل کو وقت کے سپرد کرنے کے بجائے اس سے منفعت بخش امور میں مدد لی جاتی رہی ہے۔

”ہماری بہن نے، بھنے ہوئے گوشت کے قتلے اپنی مھولی میں سیٹھتے ہوئے پوچھا۔
”میں“ کو کل لگتی بار مغلوب کریں گے؟“

گوشت کے قتلے بھونے گئے ہیں شاید جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیوں پر — یعنی فطرت سے استفادہ انسانی ضرورتوں کی تکمیل میں معاون ہو اور آدمی کے وجود کو قائم رکھتا ہے۔ فطرت اور انسان اس سطح پر بھی ایک ہوتے ہیں۔ عروج، قبل از مغلوبیت، کے دور میں حصول کو غیر اہم تصور کرنے والے ذہن اس سے استفادہ نہیں کر پاتے جو مصائب کے زمانے میں کارآمد ثابت ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ بھنا ہوا گوشت رکھنے والے بعد والوں کو وقت اور اس کی ضروریات سے مطابقت کی بنا پر وقت کے تیز دھارے کے ساتھ ساتھ تلاش کرتے ہیں اور استفادہ نہ کرنے والے نئی نسلوں کو شہروں کی اس جہاں میں تلاش کرتے ہیں جو اپنا سب کچھ ندی کے سپرد کر چکے ہیں۔

”ہماری بہن نے بھنے ہوئے گوشت کے قتلے سنبھالے اور اپنے بچوں کی تلاش میں ندی کے کنارے کنارے چلنے لگی اور ہم اپنے بچوں کی تلاش میں شہر کی طرف پلٹے۔“

موجودہ وقت حال سے وابستگی میں لذت اجتماعی تجربات سے فہمائے حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ معنویت وجود کا گیان بھی شامل ہے۔
”ہم جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں۔
لکڑیاں!
ندی ہمیں بلاتی ہے۔ بلاتی ہے۔“

بے رحم ندی!

سمندر تک لے جاتی ہے۔ لے جاتی ہے۔

بے رحم ندی!

یہاں انسان — اپنی فطرت کے پیکر میں — وقت اور فطرت کا اشتراک بن جاتا ہے اور وابستگی اور نادابستگی کے دائرے میں گردش کرتے ہوئے اپنی وقعت اور بے وقعتی سے بالکل اس طرح دوچار ہے جیسے جنگل سے وابستہ اور کٹی ہوئی لکڑیاں۔ جس طرح لکڑیاں جنگل سے جدا ہو کر ایک غیر فطری صورت حال سے دوچار ہوتی ہیں تو انسان بھی اجتماعی زندگی سے کٹ کر بے دست و پا رہ جاتا ہے۔ لکڑیاں جنگل سے کٹ کر ایک ”کُل“ سے ”جُز“ میں تبدیل ہو جاتی ہیں مگر اس صورت میں اس کے اپنے جداگانہ ”کُل“ بننے کے امکانات بھی پیدا ہوتے ہیں۔ اسی طرح انسان نادابستگی کی صورت میں اجتماعی مسائل کے تنہا ایک غیر جذباتی رویہ اختیار کر سکنے کے مواقع بھی حاصل کرتا ہے۔ اجتماعی زندگی سے کٹی و ابستگی کا خاتمہ اگرچہ احساس محرومی کو جنم دیتا ہے، تاہم انفرادیت، فرد کی اپنی ذاتی کائنات اور اس کے مسائل سے ہم کنار کرنے میں معاون بنتی ہے۔ گویا وہ احساس محرومی باقی نہیں رہتا بلکہ عرفان و آگہی کا محور وجود میں آجاتا ہے۔ بیسویں صدی کا انسان، نئے افسانے کا موضوع بھی ہے اور معروض بھی، وہ اجتماعیت سے بلند ہو کر اپنی انفرادی پہچان کا خواہش مند ہے۔ اس کی انفرادی پہچان، اپنے عہد کی آگہی کا استعارہ ہے، اور یہ آگہی وہ سمندر ہے جس میں اجتماعی زندگی کے تمام عوامل بھی گرجتی گونجتی متحرک لہروں کی صورت موجود ہیں۔

آگہی کا سمندر — دراصل ذہن کی آزاد اور کشادہ کائنات کا استعارہ ہے — اس استعارے کی تخلیق میں نیا افسانہ نگار نادابستگی کا رویہ اختیار کرتا ہے، کیونکہ اس کی جستجو کسی ایک مخصوص کاروباری ٹارگٹ کے لیے یا کسی سیاسی مقصد کی تکمیل کے لیے نہیں ہے — نادابستگی کا اسلوب آج کے نئے ذہن کا تعارف ہے۔ اس کی صورت بالکل ایسی ہی ہے جیسے کوئی عامل تنویم خود ہی کو اپنا معمول بنالے — خود عملی اور خود معمولی — ہم کنار ذہن کا ایک تعارف — افسانہ ”بے زمینی“ [احمد ہمیش]:

”قیام گاہ میں آنکھن کی زمین دھوپ سے بھر گئی تو مردہ خورچیوں کی ٹیوں کو برآمدہ کا رخ کرنا پڑا — وہ برآمدہ کی چھاؤں میں رینگنے لگیں — اپنی جسامت

سے بڑے منہ کی سرخ سیاہی مائل مردہ خورچیوٹیاں!
 اتفاق سے برآمدہ کی زمین میں ایک کتھی رنگ کا تلو لساتل چٹا کسی کونے سے
 رینگتا چلا آیا۔ لیکن بے چارہ جلد ہی مردہ خورچیوٹیوں کی نگاہ میں آگیا —
 انھوں نے اس پر حملہ کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے اسے مار کر گھسیٹ لے گئیں —
 موجود بستر پر تنقا چاہتا تو اٹھ کر نیچے اتر سکتا تھا پھر بھی اس نے سوچا — جب
 آنکھ کی دھوپ برآمدہ کی زمین میں آجائے گی تو چیونٹیاں کونے کھدروں میں
 جا چھپیں گی — ایسے میں وہ بستر سے نیچے اترے گا۔

برآمدے کی زمین میں جب دھوپ آگئی تو موجود بڑی سستی اور اکتاہٹ میں
 بستر سے نیچے اتر ا۔ اس کا خیال تھا کہ چیونٹیاں چھپ گئی ہوں گی لیکن برآمدہ
 اور آنکھ کے بیچ کھدروں سے حاشیے پر لچھ چیونٹیاں چپکی ہوئی تھیں۔ جوں ہی موجود
 کے پاؤں وہاں پڑے چیونٹیاں اس کی ایڑی میں پست گئیں۔ اس نے پاؤں
 میٹھ چٹچ کر انھیں جھاڑ دیا۔ لیکن اتنی ہی دیر میں اس نے محسوس کیا کہ اس کی
 ایڑیوں سے اوپر تک کئی تیراب ہیں پھیلی ہوئی باریک سوئیاں چھو دی گئی
 ہیں۔

بستر پناہ گاہ، پر پڑے ہوئے موجود اور عدم واقفیت نے سہارے کسی کونے سے
 رینگ آنے والے تل چٹے کی باہمی مماثلت سے آنکھ کی دھوپ، برآمدہ اور مردہ خورچیوٹیوں
 کی معنویت واضح ہوتی ہے تو ہم پر برآمدہ اور آنکھ کے بیچ کھدروں سے حاشیے کی شکل میں زمینی
 حد بندیاں اور سرحدیں منکشف ہوتی ہیں اور ان کا جو اپنی رنگ و پے میں تیرتا ہوا محسوس
 ہوتا ہے۔

روداد صرف ذہنی نہیں واقعاتی اور ظاہری بھی ہے۔ کیونکہ اس صدی کے انسان نے
 کھدروں سے حاشیوں کو اپنے طور سے تولا یعنی اور بے صف سمجھ لیا ہے مگر اس کی آخری شدت
 اور تمازت کو برداشت نہ کر سکنے والا اقتدار ہی طبقہ اپنی ذہنی قدامت کی چھاؤں میں
 ہی پناہ لینے پر لبند ہے — ان ہی وجوہ کی بنا پر ناواقف تل چٹا اور آمدے میں آجانے
 والی دھوپ کو چیونٹیوں کی راہ فرار اختیار کرنے کی توجیہ سمجھ کر بستر سے اترنے والا
 موجود دونوں ہی مردہ خورچیوٹیوں کا نشانہ بنتے ہیں۔ ان دونوں کی یہی مماثلت ہماری صدی

میں سانس لینے والے ناواقف اور آگاہ ذہنوں کے فرق کو بھی واضح اور ان کی مردہ خور
چیونٹیوں کے ہاتھوں ہونے والی حالت سے آگاہ کرتی ہے۔

سوچ سمجھ کر اور موقع محل دیکھ کر بستر سے اترنے والا موجود اور مصومیت زدہ تل چٹا
دونوں ہی اپنی انفرادی سطح پر مردہ خور چیونٹیوں کا شکار ہوتے ہیں۔ مگر صورتِ حال کی کم
یا بیش یکسانیت ویت نام کے ہر باشندے کے لیے یکساں اور جبر و تشدد سے آلودہ
ہے۔ زمینی توسیع کا جذبہ رکھنے والا طبقہ، ایک پناہ گاہ میں پوشیدہ فرد کو اپنی حدود میں
شامل کرنے کی سعی کرتا ہے تو وسعت کا حصہ بننے کا چارم اور جداگانہ IDENTITY
کے خاتمے کا کرب، یہ ایک وقت جنم لیتے ہیں اور انفرادی اور اجتماعی سطح پر ذہنی و جسمانی
جدوجہد کا آغاز ہوتا ہے۔ جدوجہد کا محور ہے آج کا انسان، آج کا آدمی جو اپنی آگہی کی کائنات
سے اپنا سفر شروع کرنے کے بعد خارجی کائنات اور فضا کے ہر نقطے اور لمحے پر خود کو موجود پاتا
ہے۔ موجود — جو زمین ہے — جو زمین نہیں ہے، موجود — جو کائنات ہے —
جو کائنات نہیں ہے :

”... موجود سوچتا ہے کہ اس کے چہرے میں کچھ قبائلی چہرے بھی ضرور ہوں گے۔
اسے یہ بھی معلوم ہے کہ خاطرہ احمد کے ہاں بیشتر چہروں کے پورٹریٹ قبائلی
انتخاب سے جا ملتے ہیں۔ یہ عمل ان آرٹسٹوں کی گرفت سے باہر ہے، جن کا باطن
قبائل کی مطلق اور خالص تاریخ میں نہیں گھومتا۔ موجود فرض کرتا ہے اس کا
باطن بھی قبائل کی تاریخ میں سیاح ہے۔ اسے بھوک لگتی ہے تو اپنے دوستوں
سے کھانا طلب کرتے ہوئے، کوئی سمجھوتا ان سے نہیں کرتا۔ جہاں وہ رہ رہا ہے
اسے گھر کی بجائے قیام گاہ سمجھتا ہے، کیونکہ قبائل کے رہنے کی جگہ محدود نہیں
ہوتی تھی۔“

”کیوں نہ نہی محنت کے تصور کو استوار کیا جائے — تشکر، احسان اور بھیک
کا سوال ہی کیا! کیوں نہ کسی معروضی نقطہ سے سفر شروع کیا جائے!“

”... صرف جنگل! — جہاں تاریک جھاڑیوں اور پیڑوں کے اوپر جگنوڑا ہے
ہیں — جگنوؤں بھرے جنگل میں ماں اکیلی ہے۔ موجود چاہتا ہے کسی طرح وہ
بھی ریل سے انز کرواں پہنچ جائے! — لیکن ریل نہیں رک سکتی جگنو دور

دور تک دکھائی دے رہے ہیں۔۔۔

موجود کی قبائلی چہروں کی تلاش اپنی وسیع تر معنویت کی تلاش ہے تو فاطمہ احمد اور اس کے بنائے ہوئے پورٹریٹ اس کی اپنی تخلیقی اسنگ اور خواہش کا علامہ — بھولے لبرے انسانی روابط کی تجدید کی خواہش کسی "معروضی نقطے سے سفر شروع" کرنے اور "نئی محنت کے تصور کو استوار" کرنے کا خیال پیدا کرتی ہے۔ اس خواہش کے پس منظر میں بے زمین انسان کو دوبارہ لامحدود زمینی رشتوں سے منسلک کرنے کی تمنا کا فرما ہے۔ مگر یہ خواہش اور تمنا اس وقت تک لایعنی ہے جب تک کہ "ریل" میں سوار موجود ایک رواجی سلسلہ کا اسیر ہے۔ یہ رواجی سلسلہ اپنی تمام ترتیزی کے ساتھ جاری ہے۔ یہ رک نہیں سکتا، اگر رک جائے تو موجود — میں، آپ، ہم — رہ رہ کر اجاگر ہوتی ہوئی اپنی "جگنو نما" خواہشوں کی تکمیل کر سکتا ہے اور "جگنو بھرے جنگل میں اکیلی ماں" زمین سے اپنا وہ تعلق قائم کر سکتا ہے کہ جواب شکست تو ہو چکا مگر یاد آکر اکساتا ہے کہ موجود کو کسی نہ کسی طرح اس تیز رفتار سلسلے سے علیحدہ ہو کر بے زمینی کی محرومی اور شکستگی سے چھٹکارا حاصل کرنا ہے۔

"بے زمینی" کے "موجود" کی ایک شکل بلراجین را کے افسانے "پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلیٹ" میں دیکھی جاسکتی ہے اس افسانے کا بے نام کردار بھی واحد اور کبھی وہ 'اُس اور میں کی شکلوں میں منقسم شخصیت محسوس ہوتا ہے وہ 'اُس اور میں کے درمیان ایک واقعے کا رابطہ ہے اور اسی رابطے کی معرفت یہ تین یا ایک یا لامحدود شخصیت ایک ہوتی ہے تو ہم اس میں نہ صرف افسانہ کے برائے نام کردار کے ذہن سے واقف ہوتے ہیں بلکہ جاہل محسوس کرتے ہیں کہ یہ واقعہ ہمارے لیے بھی وہی ہے جو "پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلیٹ" کے خالق یعنی واقعے سے دوچار ہونے والے نئے انسان کے لیے —

"اور وہ آئینہ خانہ جو پارسی ڈرگ اسٹور کہلاتا ہے۔۔۔"

"اور پھریوں ہوا — اس نے محسوس کیا کہ تجارت اور تخلیق ہم "مٹی" الفاظ ہو گئے ہیں اور چاروں طرف سیاہی پھیل گئی ہے اور تمہیں کھو گئی ہیں

"میں نے اتنا جانا۔۔۔ میں نے اپنے جسم کا ایک ایک مسام کھلا پھوڑ رکھا ہے۔۔۔ میں نے اتنا جانا کہ ابھی تجارت اور تخلیق میں کچھ فاصلہ باقی ہے میں نے اپنی بنیائی داؤ پر لگا دی اور گھٹا ٹوپ سیاہی میں ایک طرف چل پڑا۔"

”اور اس نے دیکھا — اس کے ہاتھ میں حساب کتاب کا مسودہ ہے اور دوسرے ہاتھ میں پستان اور اس کے ایک ہاتھ میں ترازو ہے اور دوسرے ہاتھ میں پستان اور دونوں آنکھیں انگارے ہیں اور منہ رال کا منبع ہے۔“

”اور شہر بلیک آؤٹ کی زد میں تھا اور وہ سڑک کے عین وسط میں دھیرے دھیرے چل رہا تھا۔ دائیں بائیں کے مکانوں کی کالی قطاریں معنی کھو چکی ہیں۔ آسمان کالی خاموشی میں بے معنی ہوا پڑا تھا — صرف بجھے ہوئے لمپ پوسٹ سوالات کی شکل میں کھڑے تھے۔“

”تم جاسوس ہو یا اسٹوڈنٹ...؟“

وہ جاسوس ہے یا اسٹوڈنٹ — اور ”یا“ کے تو معنی ہوتے بھی ہیں اور نہیں بھی ہوتے اور وہ کال کوٹھری جو شہر تھی یا رات تھی صبح کی روشنی میں ڈھے گئی اور پھر وہ سڑک کے عین وسط میں دھیرے دھیرے چل رہا تھا۔“

”وہ پوچھیں گے میں کہاں تھا؟

میں کہاں تھا؟

ہوسپٹل... سمندر کے کنارے... کال کوٹھری،

اور میں کہاں ہوں؟

اس نے دیکھا — وہ چوراہے پر تھا اور چاروں سمت لوگ بھاگ رہے تھے۔ سب کی پشت اس کی جانب تھی۔

میں کس سمت جاؤں؟

دیکھتے دیکھتے سارا شہر خالی ہو گیا اور وہ چوراہے پر اکیلا کھڑا تھا۔

اس کے کانوں نے کہا — ہم کچھ سن رہے ہیں!

فلاننگ اسکوئیڈ کی بڑھتی ہوئی وین کی آواز، ایمبولنس کی آواز، فائر بریگیڈ وین کی بڑھتی ہوئی آواز۔

اس کی آنکھوں نے دیکھا — ہم کچھ دیکھ رہے ہیں۔

فلاننگ اسکوئیڈ وین، ایمبولنس اور فائر بریگیڈ وین — اس کے قریب آن کھڑی ہدیں۔

اس کا جرم آوارگی ہے، اسے گرفتار کر لو!

اس کا مرض آوارگی ہے، اسے اسٹریچر پر لٹا دو!!

اس کے اندر بھڑکتی ہوئی آگ آوارگی ہے، اسے بجھا ڈالو!!!

اور پھر یوں ہوا اور دیکھنے والوں نے دیکھا — چاروں سمت پانی ہے، ایک

آوارہ لاش بچکولے کھا رہی ہے اور پانی کی ڈالوا ڈول سطح پر لاش لپٹوں میں لپٹی

ہوئی ہے اور چاروں طرف بدبو پھیل رہی ہے، جیسے کہیں رہ بڑھل رہی ہو۔

وہ اُس اور میں کسی واقعے یا سوچ سے متاثر ہوتے ہیں، تاثر اور واقعے کے قائم ہونے

میں وقت اور مقام کا تعین نہیں۔ اور ضروری بھی نہیں کہ تعین کیا ہی جائے کیونکہ آدمی کا

تعارف وقت اور مقام نہیں بلکہ زاویہ تاثر ہے کہ کس جہت پر قائم ہوتا ہے۔ وہ، اُس اور

میں رد عمل کی حدود میں ایک ہیں تو تین نہیں واحد ہیں۔ نام انتظار حسین، انور سجاد اور انجمن

ہوں یا وہ، اُس اور میں، ایک والا کے منکے اسی وقت شمار کیے جائیں گے جب ہندھنے کا

طور ایک دوسرے سے اگا کھاتا ہو۔ وہ کرچی کرچی ہوا کہ بہت ساری ترکیبوں نے بریک

آواز مانگ کی۔ اس نے تجارت اور خلیق کا یکساں حشر دیکھا تو اسے ہر سمت کی روشنی ختم

ہوتی محسوس ہوئی۔ وہ اور اُس اسی بنا پر میں کا حصہ ہیں، یا میں اسی لیے وہ اور اُس کا

شریک تاثر ہے — واقعے کے پس پشت کیا ہے؟ موجود کس آمد کا پیش خیمہ یا کس وقوع

کا رد عمل ہے؟ — حساب کتاب کا مسودہ، پستان، ایف ایل، خارجی مغل، اہر و

معروضات ہی شمار کیے جائیں تو داخلی عوامل و احساسات کی صف میں چاروں طرف

پھیلی ہوئی سیاہی اور بلیک آؤٹ کی زد میں آیا ہوا شہ، شامل ہے۔ جرم آگاہی و آگاہی کی

بنا پر پیدا ہونے والی آوارگی، ہو یا [انور سجاد کے "کوئیل" میں] اکو اسی ہونا، رد عمل

ایک ہے :

"تم جا سوس ہو یا اسٹوڈنٹ؟"

اور

"— تمہارا صرف ایک جرم ہے۔ تم طالب علم ہو، انسان ہو، دور، ظلم ہو"

شاعر ہو، تم شاعر ہو، خطرناک قسم کے بلڈی پوسٹ "— [کوئیل] سے"

نتیجہ :

فیصلہ نامکن ہے کہ ”میں کہاں [+ کہاں] تھا؟“
اور کہاں کہاں ہے۔

میں اپنی تمام ترکزوریوں اور قوتوں کے ساتھ چپے چپے پر موجود ہے۔ زمینی حد بندیوں
سے بلند تر، سیاسی شعبہ گری سے ماورا — یہ ہر جگہ موجود ہے اس کو پرکارنے کے لیے
قرۃ العین حیدر کہہ لیجیے یا انتظار حسین، یا سرنیدر پرکاش یا خالدہ اصغر، انور سجاد یا مین را
یا پھر ساتویں دہائی کا نیا اردو افسانہ۔

دشب خون: اکتوبر ۱۹۷۲ء



نیا اردو افسانہ، ارضیت اور سماجی معنویت

”اس نے تانبے کا ایک ڈھول اٹھا اس پر ایک مرغ کی کھال مڑھی ہوئی تھی۔ بہرام نے جیسے ہی ڈھول پر انگلیاں جلائیں ایک دم سے ڈھول کا ایک غبار سا اٹھا اور ذرا سی دیر میں ایک کا اگھوڑا سامنے آگیا۔ اس کے پرندوں جیسے بازو تھے اور نٹھنوں سے آگ نکل رہی تھی۔ بہرام گھوڑے پر بیٹھ گیا اور اس کو بھی بٹھایا۔ ان کے پیچھے ہی گھوڑا ہوا میں اڑنے لگا اور پلک جھپکنے ہی یاد لوں کے پہاڑ پہنچ گیا۔“

یاد دہراقتباس ملاحظہ ہو۔

جب شیخ نے دیکھا کہ سن اپنے ارادے کا پکا ہے تو اسے قدامت افہ کر رخصت کیا۔ یہ گھوڑا تیر کی طرح اڑتا چلا جاتا تھا۔ اس طرح دس روز تک یہ گھوڑا ہوا میں اسی رفتار سے اڑتا رہا۔ یہاں تک کہ اس کے پہاڑوں کا ایک سلسلہ نظر آیا۔ یہ گھوڑا کالی چوٹی پر پہنچ کر اترا۔ کیا دیکھتے ہیں کہ بت سے کالے کالے گھوڑے دوڑتے ہوئے آئے اور اپنے منہ نیلے گھوڑے سے مل گئے۔ لیکن گھوڑا آہستہ آہستہ بڑھتا رہا۔ یہاں تک کہ غار کے دروازہ پر پہنچا وہاں اس نے کیا اور گھوڑا اندر داخل ہو گیا۔“

یہ اقتباسات الف لیلہ و لیلہ کی مشہور داستان ”سن اپنی اور پہلوں کی شہزادی“ کے ہیں اور ان کی تمام بنیاد جدید افسانوں جیسی ہے۔ لیکن ایسا اس میں ارضیت سماجی روابط یا سماجی معنویت نظر آتی ہے؟ اگر نہیں تو کیا انھیں افسانہ کہا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ اس لیے کہ افسانہ میں ان روابط کا وجود لازمی ہے۔

چند اقتباسات اور دیکھیے:

”پرانے زمانے میں ایک بادشاہ بہت سخی مشہور تھا۔ ایک روز اس کے دربار میں ایک شخص کہ دانش مند جانتا تھا۔ حاضر ہو کر عرض پر داز ہوا کہ جہاں پناہ دانش مندوں کی بھی قدر چاہیے۔ بادشاہ نے اسے خلعت اور ساٹھ اشرفیاں دے کر بعد عت رخصت کیا۔ اس خبر نے اشتہار پایا۔ ایک دوسرے شخص نے کہ وہ بھی اپنے آپ کو دانش مند جانتا تھا اور بار بار رخ کیا اور بامراد پھرا۔ پھر تیسرا شخص کہ اپنے آپ کو اہل دانش کے زمرے میں شمار کرتا تھا اور بار کی طرت چلا اور خلعت لے کر واپس آیا۔ پھر تو ایک تاشا بندہ گیا۔ جو اپنے آپ کو دانش مند گردانتے تھے جوق در جوق دربار میں پہنچتے تھے اور انعام لے کر واپس آتے تھے، اس بادشاہ کے عاقل وزیر نے دانش مندوں کی یہ ریل پیل دیکھ کر ایک روز سرد دربار ٹھنڈا ساٹھ بھرا۔ بادشاہ نے اس پر نظر کی اور سبب پوچھا۔ اس نے ہاتھ جوڑ کر عرض کیا۔ جہاں پناہ۔ جان کی امان پاؤں تو عرض کروں فرمایا امان ملی۔ اس نے عرض کیا کہ خداوند نعمت تیری سلطنت دانش مندوں سے خالی ہے۔“

افسانہ کی دوسری شکل۔

”یہ کوئی مملہ ہے یا بھگل۔ بندروں کو مڑیوں رکھچوں اور بیلوں کے ریوڑ سے چٹنا پٹا اشارہ کاہ تک پہنچا۔ سامنے دروازہ پر سورج کی زرد کرنوں میں سفید زنجیر سے بندھا کا لاکتا۔ نقبایہ مسکراہٹ لیے درندوں کو خوش آمدید کہہ رہا تھا۔ تو کیا میں بھی؟ ایک سنسنی خیز تحیر ساری ادا سی پر غالب ہوتا ہوا محسوس ہوا۔ مرشد۔ کتابیل کا تعاقب کیوں کرتا ہے۔؟ تحیر حکایت جاریہ کا لازمی عنصر تھا۔ عنوان نے سوچا اور سوال کیا۔

ہمارے گرد و پیش ایسے انسانوں کا وجود باقی ہے جو قدیم ہوتے ہوئے بھی نئے ہیں۔ ساتھ ہی ایسی تخلیقات بھی ہیں جن کے موضوعات زمانہ سے ماخوذ ہیں۔ جن کے کردار معاشرہ کے افراد ہیں۔ لیکن ہم انہیں انسانہ نہیں کہہ سکتے۔ داستانوں اور فیشن پرست ترقی پسندوں نے انسان اور انسانی برادری کو جس طرح پیش کیا تھا وہ اس لیے غلط ہے کہ آج کے دور نے اس کی توثیق کر دی ہے کہ معاشرہ دراصل ویسا کبھی نہیں تھا جیسا انہوں نے پیش کیا تھا۔ مندرجہ بالا دو افسانہ سات کو پڑھتے ہی ایک ہم شنکی اور معنویت کا انکشاف

ہوتا ہے۔ اور ایسا لگتا ہے کہ بات اپنے دور اور اپنے معاشرہ کے ہی تعلق سے ہو رہی ہے خواہ اسے ہم کسی تناظر میں دیکھیں۔ ایسا لگتا ہے کہ مصنف معاشرہ پر تنقید کر رہا ہے اور اس کا مذاق بھی اڑا رہا ہے۔ ہاں اقتباس نمبر دو میں یہ احساس ذرا دشواری سے ہوتا ہے اس لیے کہ اس میں وہ دلچسپی اور تخیل خیزی نظر نہیں آتی اسی لیے یہ بات فوراً سمجھ میں نہیں آتی مگر یہ ہمارے گرو و پیش کی کہانی ہے یا کسی فرد کی حکایت ہے یا کسی اخلاقی کتاب کا کوائف شعل اقتباس۔

پہلا اقتباس انتظار حسین کے افسانے "زر و کتا" سے لیا گیا ہے اور دوسرا اقتباس اکرام باگ کی کہانی تنقید بردار سے ماخوذ ہے اس طرح افسانے یا غیر افسانے کی تین موجود صورتیں اور رویے ہی اس مضموع کی بنیاد ہیں۔ یعنی سوال یوں بھی ہو سکتا ہے کہ کیا کل کے افسانوں میں سماجی معنویت اور ارضیت تھی۔ اور آج کے افسانوں میں نہیں ہے۔ یا صرف آج کے افسانے میں یہ صفات ہیں اور کل کا افسانہ ان سے عاری تھا یا یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ کیا دونوں ادوار کے افسانے ان صفات سے عاری تھے یا ہر دور کے افسانوں میں یہ خصوصیات موجود تھیں۔ اب اگر کل کے افسانوں میں یہ صفات موجود تھیں۔ اور آج نہیں ہیں تو اس کے کیا اسباب ہیں۔ علی الرغم اگر کل نہیں تھی آج ہیں تو اس کے کیا وجوہ ہیں۔ اور دونوں میں مشترک ہیں تو ان کا سبب اتنیاز کیا ہے اور اگر دونوں ادوار کے افسانوں میں یہ صفات نہیں ہیں۔ تو کیا واقعی یہ ممکن ہے کہ کوئی تخلیقی افسانہ ہو اور سماجی معنویت اور ارضیت سے عاری ہو۔

پہلا رویہ داستان یا قصہ کا ہے۔ جہاں ہم کو سماجی معنویت اور ارضیت کا احساس اس لیے نہیں ہوتا کہ ان کے مصنفین نے اس فنی نقطہ نظر سے نگاہی نہیں ہے۔ اور نہ ہی ہم ان کے بارے میں حقیقی، تخیل خیزی اور سماجی طور سے بات کرتے ہوئے اس حوالہ ہی اٹھانے پر اس لیے کہ ہمارا شعور اس بات سے واقف ہوتا ہے کہ داستان یا حقیقت افسانہ یا حقیقت سے مختلف ہوتی ہے۔ افسانہ کے اقتباس نمبر اور پہلے دو کے بارے میں تو یہ سوال اٹھتا ہے اور نہ ہی سوچنا پڑتا ہے کہ اس کی کیا معنویت ہے اور نیز موجود یا عدم ماننے کے اس پر کیا رابطہ ہے۔ اس لیے کہ یہ قول فاروقی صاحب داستان اور افسانہ کا پہلا رویہ سبوتا آموزی، تخیل خیزی اور دلچسپی کے سوا کچھ نہیں ہوتا چلا چلا کہ داستان کے آئینہ شہر یا روز بیزادی شہزاد سے کہنا ہے کہ داستان تم نے ہماری، تمہاری، کسی اور جی

باتیں بتا دیں اور اب میں کسی کو قتل نہیں کروں گا۔ ملاحظہ کیا آپ نے فصوں کی برکت سے ایک بدترین قاتل کی کس طرح کا یا پلٹ لئی۔ جب کہ افسانہ اس قسم کی سبق آموزی سے پرہیز کرتا ہے، اسوائے ایک مخصوص طرز فکر کے افسانوں کے۔ جن کا مقصد سطحی انداز میں سماج سدھار تھا، اسی لیے تیغ تیز اور کھنسا سرت ساگر کی کہانیاں اپنی جگہ پر انتہائی دلچسپ اور سبق آموز تھیں لیکن وہ فکشن نہیں ہیں۔ اس لیے کہ بقول ڈائلز گولی چند نارنگ فکشن کا تصور بغیر سماجی معنویت اور سماجی روابط کے ممکن ہی نہیں ہے۔ جس کا واضح ثبوت انتظار حسین کے افسانہ کا اقتباس ہے جو فوراً بتا دیتا ہے کہ ہم عصر موجود کے بارے میں کچھ کہہ رہے ہیں۔ اور جہاں یہ ربط واضح ہے۔ شک و شبہ دراصل تیسرے رویے کے بارے میں پیدا ہوتا ہے اس لیے کہ اس کی زبان 'نست اور ردیہ' قصہ اور داستان سے بھی جدا ہے اور واضح افسانہ سے بھی۔ اس لیے ہم فوراً اس میں سماجی ربط نہیں تلاش کر پاتے ہیں۔ اور اس کے معنی کی تلاش کے لیے ہمیں ذہن پر زور بھی دینا پڑتا ہے جس کے نتیجہ میں ہم انکشاف اور انبساط سے گزرتے ہیں۔ لیکن اسی وقت جب ہم پورے بیان کو ایک کل کی حیثیت سے تسلیم کر لیں۔

دراصل جدید افسانہ ایک پر آشوب دور سے گزرا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ سنگلاخ حقائق آج کی پیداوار ہیں بلکہ بیشتر پہلے سے ہی موجود تھے۔ بس ان کا انکشاف آج ہوا ہے۔ پہلے والوں نے حقائق کا سامنا کرنے کے بجائے حقائق پوشی کی تھی اور دھوکے میں رکھا تھا۔ وہ نور جس طرح کی رومانی حقیقت پسندی کا شکار تھے اسی طرح کے کلبوس میں بھی مقید رکھنا چاہتے تھے۔ لیکن نئے افسانہ نگار نے لاشعوری سچائیوں تک کو تلاش کر لیا ہے اور اسی لیے اب سچ کی کڑواہٹ اس کے لیے بے اثر اور مضحکہ خیز ہو کر رہ گئی ہے۔ آج بڑی بڑی اخباری سرخی۔ بڑے سے بڑا واقعہ ہمیں اس طرح نہیں چورکاتا جیسا پہلے ایک معمولی سا حادثہ اور خبر ہمیں پریشان کر دیتے تھے۔ اس کا سبب کیا ہے؟ کیا داخل اور خارج کے شدید ٹکراؤ اور احساس کا یہ نتیجہ نہیں ہے؟ یہ دور عوامی دباؤ کا دور رہا ہے۔ جہاں افسانہ نگار نہ تو رومانی حقیقت پسندی کے محفوظ قلعہ میں بیٹھا رہ سکتا ہے اور نہ محض خلیت اور دروں بینی کے حربوں سے اپنے مسائل کا سامنا کر سکتا ہے۔ ہمارا یہ عہد نام نہاد خالی پن، بے چہرگی اور بے بسی کا ہے ہی نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہم پہلی بار اتنے متضاد اور شدید احساسات سے گزر رہے ہیں اور پہلی بار اپنے عصر اپنے چہرہ اور اپنی ذات کی شناخت کی ہے۔ یہی سبب

ہے کہ نئے افسانے میں وجود کی مابینیت مختلف اور بدلی ہوئی نظر آتی ہے۔ ایک مخصوص طرز فکر کی یہ شکایت کہ آج کا افسانہ عصر حاضر کے معاملات سے آنکھیں چڑھا رہا ہے۔ ایک متعصبانہ رویہ ہے۔ یا یہ کہنا کہ بنگالی، گجراتی اور مراٹھی ادب میں جس طرح سماجی روابط واضح طور پر موجود ہیں، اس طرح اردو میں نہیں، بغیر حقیقی رویہ ہے۔ اس لیے کہ پہلا رویہ خالص سیاسی نوع کی وابستگی چاہتا ہے اور نئے افسانہ نگار نے نظریہ کی غلامی کی نفی کی ہے، اور خالص سیاسی نوع کی سماجیت اور مقصدیت کی جگہ ادبی رویوں سے اپنے رشتے استوار کیے ہیں تاکہ تجربہ داشتہاریت اور صحافت کی جگہ ادبی تقاضے سامنے آئیں۔ اس لیے کہ انسان وہی نہیں ہے جو نظر آتا ہے بلکہ وہ بھی ہے جو نظر نہیں آتا، دراصل یہ اعتراض یا الزام صرف اس لیے ہے کہ نئے افسانہ نگار سے بھی ایک مخصوص سماجی مقصدیت طلب کی گئی ورنہ جہاں تک سماجی رابطہ کا معاملہ ہے اس کے بغیر تو میر شامی اور حاتم طائی کا قصہ ہی ممکن ہے۔ افسانہ نہیں، لیکن جہاں اس گروہ نے دیکھا کہ وہ مخصوص سماجی ذمہ داری واضح نہیں ہو رہی ہے اور اس کا واضح انعکاس نہیں ہو رہا ہے بلکہ سمجھنا کہ انھوں نے بے معنی اور بھل کا حکم لگا دیا خواہ وہ فن پارہ کتنا ہی حسین ہو، دوسری انتہا یہ کہ جہاں انھیں یہ صفات واضح طور پر نظر آگئیں اسے ہر حال میں عظیم فن پارہ قرار دیں گے خواہ اس میں کوئی حسن اور فن کاری نہ ہو۔ یعنی وہ فن کے اعتبار سے فن پارے کو پسند یا ناپسند نہیں کرتے، بلکہ اپنے نظریاتی تعصبات اور تنگ نظری کو اساس بناتے ہیں۔ اس رویہ کے تحت جب تک میر وغالب کو بھی سماجی ذمہ دار کا لقب نہیں دے دیا جاتا قبول نہیں کیا جاتا وہ علامہ اقبال کو بھی عصر حاضر کے روابط سے شناخت کرنا چاہتے ہیں، چنانچہ جب تک ان روابط کا ان پر انکشاف نہیں ہوا تھا اس گروہ کے مقتدر نقاد علامہ اقبال کو رجعت پسند ہی کہتے تھے، اس صورت حال میں اگر موضوع واضح سماجی مقصدیت کا حامل ہے اور افسانہ افادیت کا اشتہاری اظہار کر رہا ہے، خواہ کتنے ہی بھونڈے مصنوعی اور غی ادبی انداز سے تو وہ ادب ہے۔ لیکن اگر افسانہ نگار ہم عصر مسائل سے وارد شدہ تجربات کا اظہار کرے اور ذات کے حوالہ سے ان کے اثرات کی شناخت کرے تو غیر ادب ہے۔ دراصل ہم نے آج بھی افسانہ سے سبق آموزی اور تدریس کا کام لینا چاہتے ہیں۔ اور ہم ہمہ مسائل سے ان کی مراد شاید اخباروں کی شاہ سرخیاں ہیں۔ ورنہ اگر وہ غور اور آمادگی سے آج کا افسانہ

دیکھتے تو انہیں اندازہ ہو جاتا کہ نیا انسان کھینچنے انسانہ سے زیادہ سماجی روابط اور کش مکش کا منظر ہے۔ کیا بلراج یں را، سریندر پرکاش، انور سجاد، انتظار حسین اور احمد ہمیش کے یہاں جو شدید کش مکش، جبر کے خلاف رد عمل اور بے رشتگی ہے وہ افلاک کی باتیں ہیں بصحافتی خبروں، مزدور تحریک اور انقلاب وغیرہ کو ادبی موضوعات بنایا جاسکتا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ وہ ادب کے وسیلہ سے ظاہر ہوں۔ ان کا محض ذکر ادب نہیں ہے بلکہ معلومات ہیں۔

بقول شمس الرحمن فاروقی: ”انقلاب نیاز حیدر کے یہاں بھی ہے سردار جعفری کے یہاں بھی۔ تنہائی کا احساس اختر بستوی کے یہاں بھی ہے بلراج کو مل کے یہاں بھی تو کیا یہ چاروں ایک درجہ کے شاعر ہیں“ اسی طرح جو سماجی حالات پریم چند کے تھے وہی راشد الخیری کے بھی تھے، لیکن دونوں کے ادبی اظہار میں فرق ہے کہ نہیں۔ ایک نے اسی سماجی و سیاسی صورت حال میں ایک چھوٹی سی قوم کے محدود معاشرہ کے نہایت چھوٹے سے موضوع کی عکاسی کی۔ دوسرے نے تمام ملکی، سیاسی، دینی، شہری زندگی کا نقشہ کھینچنے کی کوشش کی۔ یا تو یہ کہا جائے کہ اس وقت حالات دونوں میں مشترک نہ تھے یا یہ کہیے کہ دونوں ایک سطح کے ادیب تھے۔ حالانکہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ لہذا ان کا سبب امتیاز سیاسی اور سماجی پس منظر سے آگے کسی اور وجہ سے ہو گا۔ یعنی محض صورت حال کی عکاسی وغیرہ کی اہمیت کو ادب سے الگ کرنا پڑے گا۔ اور ماننا پڑے گا کہ سردار جعفری اور پریم چند کا امتیاز ان کے اسلوب و اظہار اور تخلیقی حسن و شعور کے تنوع سے تھا، لیکن شاید یہ نتیجہ کچھ لوگوں کے نزدیک اب بھی ناقابل قبول ہو گا۔

سماجی مقصدیت کا عامیانا اظہار تو عام انسان صحافی اور لیڈر کے یہاں بھی نظر آسکتا ہے۔ تو پھر ادیب ہی کیوں۔ ہم ادب کو معلومات میں انسانے کے لیے نہیں پڑھتے بلکہ ہم سب سے پہلے اسے ادبی وجود کی حیثیت سے قبول کرتے ہیں۔

جان۔ ایم۔ ایلس کے مطابق ادب ایک سماجی مخطوطہ ضرور ہے اس لیے کہ اس میں کچھ نہ کچھ واقعہ ہوتا ہے۔ لیکن ادب محض وقوعہ کا اظہار نہیں ہے بلکہ اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ سماجی رابطے فن پارہ کی بنت، ہیئت اور زبان کے توسط سے ہی قائم ہوتے ہیں۔ ادب میں سماج اور سوسائٹی نہیں بلکہ سماجی روابط ہوتے ہیں۔

ایلس ہی کے مطابق کسی بھی بڑے ادراہم واقعہ کو یا کسی فلسفہ اور نظریہ کو انسان یا ادب

کا موضوع بنانا جرم نہیں ہے لیکن ادب کو ان کا پابند نہ ہونا چاہیے جس سے یہ ظاہر ہو کر فن پارہ صرف ان کے اظہار کے لیے ہی لکھا گیا ہے، اس لیے کہ ان کے لیے تو ان موضوعات پر ان سے بہتر معلوماتی کتب موجود ہیں تو پھر ادبیات کا کیا جواز۔ بہ قول فاروقی صاحب معلومات کے لیے شعرو افسانہ کی تخلیق تفسیع اوقات سے زیادہ اچھ نہیں ہے اس لیے کہ کسی بھی دور کی معاشی سیاسی تاریخی اور تہذیبی صورت حال ہم ان موضوعات کی کتابوں سے زیادہ بہتر طریقہ سے جان سکتے ہیں۔ مثلاً ڈکنس کو اس لیے نہیں پڑھا جاتا کہ اس سے ہمیں ایک مخصوص دور کے لندن کا علم ہوتا ہے۔

بہ قول R. SPILLER شکسپیئر کا سارا کام ایلیز میٹھن دور پر تنقید کرنا نظر آتا ہے اور گوئٹے جرمن کے رومانی فلسفہ کا ناقد تھا لیکن شکسپیئر اور گوئٹے کو اس کے لیے کوئی نہیں پڑھتا معلومات ادب کی ایک خصوصیت ہو سکتی ہیں خود ادب نہیں اس لیے کہ کوئی واقعہ بالظہر اس وقت تک ادب نہیں بنتا جب تک اس میں عمل تہذیب شدت اور تجربہ نہ شامل ہو۔ دوسری بات یہ ہے کہ سماجی اور تاریخی صورت حالات بدلتی رہتی ہے اور واقعات پرانے ہو جاتے ہیں تو کیا تمام ادبی دستاویزات جن میں ان کی عکاسی ہوتی ہے رد کر دی جائیں گی اس لیے کہ ان سے عہد کار رابطہ ختم ہو چکا ہے۔ پریم چند نے جس تاریخی اور سماجی شعور کا اظہار کیا تھا وہ آج یقیناً نہیں۔ بالزاک کا فرانس اور ڈکنس کا لندن کب کا ختم ہو چکا تو کیا اب ہم انھیں تباہ کر دیں۔ اور اسی طرح کل جب ہمارا سماجی رابطہ ختم ہو چکا ہو گا تب —؟ لہذا یہ ماننا ہی پڑے گا کہ محض موضوع سے ادب نہیں بنتا اور بڑا یا سچا فن پارہ کبھی امتداد زمانہ اور انقلاب سے اپنی معنویت اور رابطہ کو زائل نہیں کرتا ہے۔ بلکہ ہر دور میں مربوط رہتا ہے۔ جان ایلس کے نزدیک زندگی سے ادب کے رابطہ کا مطلب ہے پوری نسل و قوم سے رابطہ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اسے تاریخ کا بدل قرار دے دیا جائے۔

مورخ اور ادیب کا فرق یہی ہے کہ ایک واقعہ سے مطلب رکھتا ہے اور دوسرا واقعہ کے پس منظر یا اس سے مرتب شدہ تجربہ سے وہ واقعہ کے ساتھ چل ہی نہیں سکتا بلکہ واقعہ کے واقع ہو جانے کے بعد سے ہی اس کا کام شروع ہوتا ہے۔ جب ہم کسی شخص کی کتاب میں کسی تخلیق کو آرٹ یا فن تو اس کا یقیناً ہی مطلب ہے کہ یہ ادب اس شخص کی سماج سے مربوط ہے اس لیے کہ ایک ادبی مرقع پچویشن سے اسی حد تک مربوط ہوتا ہے جس حد تک وہ باطنی ہو۔

مثلاً SWIFT کا مشہور طنزیہ A MODEST PROPOSAL ایک زمانہ میں تمام انگریزی بولنے والوں کے لیے مخصوص سماجی حالات کے تحت بہت بامعنی تھا۔ لیکن اب یہ انگلینڈ والے یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہمارے جس کو لونیل پالیسی پر اس نے طنز کیا ہے وہ اب موجود نہیں اس لیے ہمارے لیے اب اس طنزیہ میں معنی نہیں ہیں اس لیے کہ اس طنزیہ کا سماجی اور تہذیبی رابطہ ختم ہی نہیں ہوا ہے مثلاً کسی بھی استحصالی صورت حال میں یہ طنزیہ اب بھی بہت بامعنی ہے۔

معاملہ یہ ہے کہ بعض لوگ خارجی معلومات کی بنیاد پر ادب کو بامعنی کرنا چاہتے ہیں۔ جب کہ تاریخی تفصیلات ادب کے لیے کبھی بھی بہت زیادہ RELEVANT نہیں ہوتیں۔ جب تک کہ تاریخ MYTH یا LEGEND بن کر ہمارے تجربہ میں نہ شامل ہو جائے۔ مخصوص وقوعہ، صورت حال یا سبق آموزی کبھی بھی مقصود ادب نہیں ہو سکتی۔ اس لیے کہ جیسا کہ پہلے کہہ چکا ہوں کہ یہ کام تو دوسرے علوم سے بھی لیا جاسکتا ہے۔ اور ادب کا کوئی بدل ممکن نہیں ہوتا۔ ادب عمومی سچائیاں بیان کرتا ہے جس کے نتیجہ میں ہمیں علم نہیں ملتا بلکہ ہمارے تجربات میں اضافہ ہوتا ہے۔

سماجی مقصدیت والا ادب، غیر سماجی ادب، صحت مند و غیر صحت مند ادب، کارآمد ادب، بے کار ادب وغیرہم کی اصطلاحات اس وقت سامنے آتی ہیں جب فن کو قائم بالذات نہ مان کر وقتی ہنگامی اور تغیر پذیر سمجھا جائے۔ فن پارہ کا تعین معیار فن پر کرنا ضروری ہے یہ کہنا غلط ہے کہ اگر تدبیریں تعلیمی اور افادہ پسند نہیں ہے تو فن پارہ بے کار ہے یا اہمل ہے۔ اس لیے کہ سماجی اور معاشی فلاح و بہبود ادب کا ثانوی کام ہو سکتا ہے خود مقصود ادب نہیں۔ اسی لیے فاروقی صاحب نے کہا ”ہم یہ اصول کیوں نہ بنالیں کہ جو تحریر ہمیں محض علم عطا کرے وہ غیر فن ہے اور جو تحریر سے روشناس کرائے وہ فن ہے۔“ چونکہ تاریخ و فلسفہ ادب ہمیں ہے۔ لہذا ادب کو بھی تاریخ و فلسفہ نہ ہونا چاہیے۔ فن کے باہر واقع ہونے والے معاملات کو اہمیت دینا ہمیشہ غیر فطری و غیر ادبی رویہ ہو گا۔ نئے ادبی رجحان سے پہلے ہی باہر والے معاملے ادب بنتے۔ اسے خارجییت EXTERIORISATION نے بہ قول پروفیسر نارنگ کے ”محض خطابت اور اشتہاریت کی راہ دکھائی تھی۔ اور نئے ادب کی داخلییت INTERIORISATION نے ایک طرف تو پورے آدمی کا تصور زیادہ دوسری طرف سماجی معنویت کو زیریں رو کی طرح استعمال کیا تاکہ فن اشتہار نہ بن جائے۔ اور سماجی رابطے زیادہ شدت اور ادبی شکل میں

ظاہر ہوئی۔

یہ داخلیت فن کے تجربہ میں ایک امکان کی تلاش تھی جسے گروہ بند نقادوں نے محض اس لیے معتبوب کیا کہ اس سے ان کی مسند کو خطرہ لاحق ہو رہا تھا یا چھو وہ اس حقیقت سے واقف ہی نہ تھے کہ بغیر سماجی رابطے کے کوئی فکشن ممکن ہی نہیں ہے۔ اس لیے کہ فکشن زبان و مکان اور زبان کا زیادہ قیدی ہے اور یہی خارجی دنیا کے علم کے وسیلے ہیں یعنی جب تک فکشن زبان، مکان اور زبان کا مقید ہے تب تک زندگی اور اس کے مابعد اسے علیحدہ ہو ہی نہیں سکتا، اس لیے کہ زندگی سے یہی ربط مقصد تخلیق ہے۔

جان ایلس کہتا ہے۔

“TO DIVORCE A TEXT FROM ITS HISTORICAL
CONTEXT IS TO DIVORCE LITERATURE FROM
LIFE. CLEARLY NO ONE WOULD WISH TO DIVORCE
LITERATURE FROM LIFE, TO TREAT IT IN A
VACUUM, OR TO REDUCE IT TO SOMETHING
STATIC.”

نئے افسانے نے چونکہ اپنے لیے ایک ہی زبان تلاش کی تھی یا زبان کے نئے استعمال کو جانا تھا اس لیے خارجی دنیا کے روابط کچھ بدلے جوئے نظر آئے لہذا بات سماجی معنویت کی نہیں بلکہ نئے افسانے کی نئی زبان اور نئی ہیئت کی ہے جس سے ایک مخصوص گروہ کو محض اس لیے الجھن ہے کہ یہاں ان کا مقصد فوت ہوتا نظر آتا ہے اور قاری بھی چونکہ ابھی اس کا عادی نہیں ہوا ہے اس لیے اس طرح لطفت اندوز نہیں ہو پاتا جیسے تیس برس پہلے کے افسانوں سے ہوتا ہے۔

شاعری ہوا میں اڑ سکتی ہے اور اثری بھی ہے لیکن اقوال نالنگ افسانے کے مقدم لامحالہ زمین پر ہوں گے اور نیا افسانہ بلاشبہ کل کے مقبول عام افسانوں کی تمام بنیاد سماجی معنویت سے زیادہ بامعنی اور سماجی روابط و اقدار کا حامل ہے۔ نئے افسانے نے زندگی کو کسی مخصوص عینک سے نہیں دیکھا ہے بلکہ زندگی کو پورے ابعاد کے ساتھ قبول کیا ہے انفرادی تجربہ کو بے معنی اور مضمر کہنے والے یہ جانتے ہی نہیں کہ فن ہی انسان یا زندگی محض

ایک ساتھ کا وجود رکھتی ہے۔ اور فن کار معاشرہ سے کبھی نہیں کٹتا ہے بلکہ مادی اور غیر مادی ثقافت اسے معاشرہ سے کاٹ دیتی ہے۔ فن کار تو معاشرہ کی کٹی ہوئی چھنگلیا ہے جو زمین پر چھپکلی کی دم کی طرح گری ہوئی تڑپا کرتی ہے۔ اس لیے کہ چھپکلی اسے خوف اور دہشت میں خود سے الگ کر کے بھاگ جاتی ہے فن کار اپنی ذات میں خوشی سے نہیں سمٹتا ہے بلکہ انور سجاد کے مطابق اسے سمیٹ کر ذات میں گھسیڑ دیا گیا ہے۔ انہیں کے بقول عصر حاضر کا کرب فن کار کے لیے وہ ریت کا ذرہ ہے جو سیدپ کے منہ میں جاتا ہے اور سیدپ اسے اگلنے کی کوشش کرتا ہے۔ ناکامی کی صورت میں اس کے باطن میں ایک ناسور جنم لینا ہے جسے دنیا موتی کہتی ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ نقال موتی بھی کلچر کرنے لگیں کیونکہ نقالی تو ادب میں طرہ امتیاز ہے۔ لہذا سچے موتی کی تلاش کے لیے ایسے ادراک کی ضرورت ہے جو کسی منشور کا رہن منت نہ ہو۔

انسان یا فن کار کی تمام حرماں نصیبی اور رجائیت اسی دنیا کے توسط سے ہے۔ انہیں جذبات کے ٹکڑاؤ اور ادغام سے ادب جنم لیتا ہے اور آج کا فن کار معاشرہ کے تضادات کا بیک وقت شکار رہتا ہے۔ اب یاس و امید، سکون و بیجان، نفرت و محبت وغیرہ کی کش مکش کا اظہار لکھے ہوئے لفظوں میں نئے انداز سے ہوتا ہے۔ کبھی خواب کی صورت، کبھی علامت، استعارے، شعور و لاشعور کے توسط سے۔ لہذا ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اور اسی ابلاغ کے مسئلہ سے پھر ساری بات شروع ہو جاتی ہے کہ نئے فن کار کے یہاں سماجی شعور اور معنویت ہے ہی نہیں دراصل آج کی کہانی بار بار پڑھنے کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس لیے کہ وہ تن آسانی اور نیم بیجانی دور سے نکل چکی ہے جہاں کہانی پڑھنے کے بعد بچہ لوگ بھی تالی بجایا کرتے تھے۔ آج کی کہانی نے یہ جانا ہے کہ روزمرہ کے معمولات میں ہی عظیم مسائل پوشیدہ ہیں، اب اونچے آدرش و ادبی موضوعات اور چونکا دینے والے اختتامیہ کی ضرورت نہیں۔ سچا فن کار زندگی اور معاشرہ کی حقیقتوں سے چشم پوشی کر کے تبدیلی کا خواہش مند نہیں بلکہ وہ ان کا بے رحم اظہار اپنی ذمہ داری سمجھتا ہے لیکن کسی تحریک میں ادب یا ادیب کا مقصد یہ ہے کہ وہ سماج سدھارک ہو۔ اس لیے کہ وہاں نظریہ پروگرام طریق کار اور نتائج ایک خارجی تنظیم طے کرتی ہے۔ وہاں آغاز انجام سب طے شدہ ہوتے ہیں۔ ہر کردار یقیناً غیر انقلابی ہے اور آخر کار اسے شکست یا موت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اور ہر مثبت کردار طے شدہ انداز میں اچھا اور انقلابی

ہے۔ اس رویہ کی حقیقت پسندی اور سماجی معنویت کتنی سطحی تھی اس کا اندازہ کرنا ہو تو فسادات پر لکھے گئے ادب کو سامنے رکھ لیجیے۔

۷۴ کے فسادات پر سب سے زیادہ اردو میں ہی لکھا گیا ہے اس لیے کہ وہ اردو والوں کے لیے ایک تہذیبی المیہ بھی تھا لیکن تحریک کے زیر سایہ جو افسانے لکھے گئے وہ بچانی کو سانحہ کے تجربہ کو بیان نہ کر کے ان پر دراصل پردہ ڈال رہے تھے اور سطحی انداز میں حساب برا کر رہے تھے۔ صرف نمٹو کارویہ ایک مفکر و دانشور کا تھا جس نے اس حادثہ کو معروضی انداز میں دیکھا تھا۔ اور بیدی نے لاجوتی کی حد تک، اور نہ انتظار حسین کے علاوہ کسی افسانہ نگار نے یہاں وہ شدید تجربہ نہیں ابھرا جسے واردات کہا جائے یا پھر قرۃ العین جید رتھیں، جنھوں نے اسے وقت کے تناظر میں ایک تاریخی حقیقت کے طور پر قبول لیا، جھیلا اور سیو کا تھا لیکن تحریک سے وابستہ لوگوں کے نزدیک فسادات ایک برننگ ٹاپک BURNING TOPIC ہی تھے۔

۲۶ سے لے کر اب تک یہی ثابت کرنے کی کوشش ہو رہی ہے کہ مقصدی ترقی پسند ادیب ہی سچے ادیب ہیں اور ان کی ہی تخلیقات تمام سماجی معاشی اور سیاسی رد و ابوالی عکاس ہیں۔ لیکن عبرت ناک بات یہ ہے کہ اس دور کے تمام لکھنے والوں کی تخلیقات میں رہائش گاہ کے چند جنھوں نے تحریک سے اپنی وابستگی یا عدم وابستگی کا اعلان غیر مندرجہ جانا تھا، محض طاری کردہ نام نہاد حقیقت پسندی اور غیر فنی اظہار کے علاوہ کچھ نہیں ملتا۔ ایسا نہیں ہے کہ اس دور میں افسانے نہیں لکھے گئے۔ وہ لوگ جو فن کو اظاہر اور تجربے کے جدا رکھنا پسند کرتے تھے وہ ایسی تخلیقات پیش کر رہے تھے جنھیں مقصد پرین نامی قبول کر رہا تھا مثلاً۔ محمد حسن عسکری، راجندر سنگھ بیدی، اشفاق احمد، غلام عباس اور قدرت الہ شہاب وغیرہ۔ اور اسی دور میں قرۃ العین جید اپنے افسانوں سے مشرقی افسانوں کے لیے قیاس پر مبنی تھیں ان کے مجموعے شیشے کی دیوار اور ستاروں سے آگے کے افسانے ہی دراصل نئے افسانے کی بنیاد تعمیر کر رہے تھے (افسوس اس بات کا ہے کہ سطحی سیاست کی وجہ سے نئی نسل کے فن کاروں تک ان کا نام بھی نہیں پہنچ سکا تھا۔ نفوذ برتو اسے چرٹا گرداں آفواہ)۔

واقعہ یہ ہے کہ ادبیات کبھی کسی ایک مقصد کے لیے کھڑے یا بنائے نہیں جاتے بلکہ بیشتر ایک تجربہ یا تجربے کا رد عمل ہوتے ہیں۔ مثلاً ہم خود سے یہ سوال نہیں کرتے کہ کیا فرائض تمہیں بھوک لگی ہے؟ بلکہ ہم پچھلی غذا کی تہنیم کے بعد از خود بھوک کا تجربہ کرنے لگتے ہیں۔ اسی

طرح جب در افراز محبت کرتے ہیں تو واضح مقصدیت یعنی تولید و تناسل ان کے پیش نظر نہیں ہوتا بلکہ عشق کا تجربہ ہی محرک ہوتا ہے، اور یہی اس کا جواز ہے۔ جیسے بچہ کے لیے کھیل۔ کرکھیل کی افادیت اس کے پیش نظر نہیں ہوتی۔ وہ محض کھیل کے تجربہ سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اسی طرح ادبی تجربہ یا ادب کے ذریعہ حاصل شدہ تجربہ کا جواز بساط ہے وہ سب سے زیادہ طاقتور ہے اور یہی انبساط اس کا جواز ہے۔ اور یہی اس کا محرک اور یہی ادب کا فنکشن FUNCTION بھی ہے۔ اس لیے کہ ادب کا فنکشن ہوتا ہے مقصد PURPOSE نہیں ہوتا، اس ادبی تجربہ کی عقلی طور سے دمناحت بھی دشوار ہوتی ہے، ورنہ انتظار حسین اور انور سجاد (بہ قول خود) افسانے کیوں لکھتے مقالات قلم بند کرتے رہتے۔

قاسم محمود نے لکھا ہے کہ ٹھوس خارجی حقائق کبھی بالذات افسانہ نہیں بنتے بلکہ تہضمیم کے عمل سے گذر کر تجربہ یا بہ قول انتظار حسین واردات کی شکل اختیار کرنے میں ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ قنوطی دراصل اس مخصوص گروہ کے افراد تھے جنہوں نے بجائے اپنے دور کو FACE کرنے کے ہمارے سامنے سماج کو ظالم اور منفی بنا کر پیش کیا تھا۔ نئے افسانہ نگار نے تو اپنے ارد گرد کو جیسا دیکھا پایا اور جانا ویسا ہی بیان کر دیا ہے۔ اس لیے آج کا افسانہ نگار ہی سماجی طور سے زیادہ حقیقت پسند اور مربوط ہے۔ اب نئے افسانہ نگار کا رویہ ایک جذباتی صحافی کا نہیں بلکہ ایک مفکر کا ہے اور نام نہاد حقیقت والی کہانی کے مقابل یہ رویہ شدید رد عمل کا مظہر ہے جس کے ہی نتیجہ میں لہجہ اور نیا اسلوب سامنے آسکا ہے۔

فاروقی صاحب کے بہ قول نئے افسانے کا مسئلہ یہ ہے کہ اس کو ترقی پسند افسانے سے کسی قسم کی فغان لعل سلی جس کی وجہ سے وہ لامحالہ شاعری کی طرف بھاگا اور زبان و بیان کا مسئلہ پیدا ہوا۔ بہ قول محمد عمر مبین ۷۷ ہم تک افسانہ نگاروں نے خود اپنی روایتوں سے انحراف کیا تھا اور تقسیم کے بعد بھی یہ لوگ اسی رومان پسندانہ سماجی حقیقت پسندی کا شکار رہے۔ اور اسی قسم کی فغان و اکہانیاں لکھتے رہے جیسی پہلے لکھتے تھے۔ یعنی آدمی بالکل معصوم ہے اگر اس میں غلط کاری کا شائبہ بھی ہے تو اس کی تمام تر ذمہ داری سماج پر ہے۔ چونکہ اس رویہ کے خلاف رد عمل ہونا تھا اور ہوا — ورنہ جہاں تک سماجی روابط اور منوہیت کا معاملہ ہے یہ بات طے شدہ ہے کہ کوئی بھی فنکشن اس کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ شکوک کی بنیاد اگر ایک طرف عنصرت گردہ بندی اور غیر آمادگی تھی تو دوسری طرف نئے افسانے کے اچانک

بدلے ہوئے اسلوب و زبان بھی اس کا سبب بنے۔

افسانہ کی نئی زبان جو بڑی حد تک شعری زبان تھی افسانہ کے لیے ایک باندھ بندی گئی جس کی وجہ سے نیا افسانہ قائم نہیں ہو پا رہا تھا۔ حالانکہ فاروقی صاحب نے بہت پہلے ہی افسانہ میں اس کی شریعت اور زبان پر غور کرنے کی ترغیب دی تھی لیکن تجربہ اور فن آسانی کے دور میں اسے قبول نہ کیا گیا۔ انھیں کے الفاظ میں ملاحظہ کیجیے۔

”پلاٹ کی ترتیب میں اچھل پھل، کرداروں کی جگہ محض اشاروں، ٹائپ یا علامت کا استعمال، واقعات میں پراسرار اور اہمیت اور واقعیت کے ساتھ ساتھ داستانی یا طلسماتی رنگ — یہ سب چیزیں اس زبان کے بغیر ممکن نہیں جس پر شاعری کے براہ راست دریوزہ گر اور دست نگر ہونے کا الزام نہ لگ سکے۔ ہمارے نئے افسانے کی اسی شعری زبان نے ہی اس پر یہ الزام لگوا دیا ہے کہ وہ عصری حقیقتوں سے بے نیاز اور سماجی مسائل سے بے پروا ہے۔ ورنہ انور سجاد سے لے کر شفیق ارشد اور شوکت مہاوت تک کوئی ایسا افسانہ نگار نہیں جس نے عصری حقائق کو پوری طرح اپنی گرفت میں نہ لیا ہو۔ سریندر پرکاش، ”مین را“ احمد ہیش یا خالدہ الصغر کو الگ رکھیے۔ ان کے بارے میں تو دشمنوں کو بھی شبہ نہیں کہ ان کے قدم زمین پر مضبوط ہیں لیکن جدید تر افسانہ نگار اگر اپنی گرفت زبان پر بھی اتنی ہی مضبوط رکھتے جتنا غالب ان پر اساس حقیقت کا ہے تو نئے افسانے کے نئے ابعاد اور بھی روشن ہوتے۔ انتظار حسین کی مثال سامنے لی جتے

فاروقی صاحب کے اس اقتباس سے میری بات اور واضح ہو چکی ہے اور اب یہی عرض کر دوں کہ جدید تر نسل نے اب اس شعری زبان کی جگہ حقیقی افسانوی زبان کو اختیار کیا ہے اور یقیناً نئے ابعاد روشن ہو رہے ہیں۔ نیا افسانہ اب من حیث افسانہ ابنا سا اہم صفت بن چکا ہے۔ جس میں افسانہ کے تمام لوازمات ہیں اور جو کمبو کھلی حقیقت نگاری سے کوئی سروکار ہے اور اپنے پیش روؤں کے تجربات کی روشنی میں بغیر کسی خوف و ہرجاس اور لالچ کے ایسا کام FUNCTION انجام دے رہا ہے۔ اسی کے ساتھ افسانے کے اہم اور بڑے حیات افکار کا نے بھی چھٹ بھٹیوں کی قد آوری اور نقالوں کی نقالی کا بھرم کھو لئے پر آمادگی کا اظہار کیا ہے اسی موقع پر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ایک اہم مختصر مضمون کی طرٹ اشارہ کرنا بھی

ضروری ہے جو شب خون میں ”کچھ جدید افسانہ کے بارے میں“ کے عنوان سے شائع ہوا تھا اس مضمون میں من جملہ دوسرے اہم سوالات قائم کرنے کے انھوں نے فرمایا کہ۔

”... ترقی پسند تحریک نے جس کی مقصدیت اگرچہ سرسید تحریک کی اصلاحی کوششوں سے یکسر غیر متعلق نہ تھی، زبان کے مقابلے میں سرسید تحریک کے رول کو الٹ دیا اور اپنی دلولہ انگیزی اور بیجان خیزی کی بدولت اردو کو پھر اسی شعرزدگی اور جذباتیت کی دل دل میں ڈال دیا جس سے سرسید تحریک نے اسے آزاد کرانے کی کوشش کی تھی۔

نثر کی یہ شعریت جس کا تعلق سستی جذباتیت، کھوکھلے جوشیلے پن اور لفظوں کی سجاوٹ اور رنگینی سے ہے۔ جدید اردو افسانہ سے کوئی میل نہیں کھاتی۔ جدید افسانہ کا سفر زبان کے چٹخارے سے انحراف کا سفر ہے۔ لیکن جب یہ کہا جاتا ہے کہ جدید افسانہ شاعری کے قریب آ رہا ہے تو میرے نزدیک اس سے مراد فقط یہ ہے کہ جدید افسانہ شاعری کے جوہر سے نزدیک آ رہا ہے یعنی اب بات و اشکاف اور کھلے ڈالے طور پر نہیں کہی جاتی بلکہ علامتی اور تمثیلی طور پر... جدید افسانہ کی بنیادی باتوں کو دیکھیے تو یہ زبان اب سجادہ، سپاٹ، ٹیٹھ اور کھری اور غیر موقع اور غیر رنگین ہو گئی ہے۔ کم و بیش وہی جو نمٹو کی زبان ہے!“

اس طرح زبان کا وہ نامانوس استعمال جس کی وجہ سے افسانہ پر الزامات عائد کیے جا رہے تھے ختم ہوتا جا رہا ہے اور محمود ہاشمی کے یہ قول اب ہمارے عہد کا تخلیقی تجربہ اسی فکشن میں نمایا ہو رہا ہے جو مختصر ہونے کے باوجود اس عصر کی داستان ہے۔

ٹھہریے۔۔۔ شیخ اسحاق قصہ گو نے شیخ مبارک سے کہا کہ میں تمہیں یہ قصہ اس شرط پر دے رہا ہوں کہ اسے کسی نادان، بیوقوف، جاہل اور بے ایمان کو نہ سنایا جائے۔

مہدی جعفر



نیا افسانہ، اظہار کے چند مسائل

اظہار کا مسئلہ ترسیل کے مسئلے سے مختلف ہے۔ ترسیل قاری کا احاطہ کرتی ہے اور اظہار فن کار سے متعلق ہے۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے وہ اپنی صنف کی نسبت سے اپنے اظہار میں کچھ زیادہ ہی آزاد ہے۔ شاعری اگر پابند ہے تو اپنے آہنگ اور ان وغیرہ کی۔ اسے بیانیہ کی زنجیر سے کافی حد تک نجات دہتی ہے۔ مگر افسانہ نگار اپنے اظہار پر ترسیل کی پابندی سے بالکل چھٹکارا حاصل کرنے میں شاید متنبی بجانب نہیں ہے۔ شعوری طور پر نہ ہی تو لاشعور کی طور پر ترسیل اپنا اثر ڈالتی ہے۔ ترسیل کے سلسلے میں جو تخیل اسے پابند کرتی ہے عموماً وہ بیانیہ کی ہے۔ نئی نسل کا افسانہ نگار اپنی ذہنی فعالیت کی بنا پر زیادہ پابند نہیں رہنا چاہتا۔ اس میں استقلال و استقار کی کمی ہوتی ہے۔ خاصہ یہ کہ اس دور میں عصر و قرار جیسی اشیاء عمقاً ہوتی جا رہی ہیں۔ زمانے کی تیز رفتاری اپنی روشنی سے اظہار جیسے پودے کو بھی پامال کرنے پر تلی ہوئی ہے۔ لہذا انیافن کار اپنا وقت نگہار نے سنوارنے پر وقت گزرنے کے بجائے اپنی نکالی ہوئی فرصت کو نئے پن اور نئی جہتوں کی گرفت میں لگا دیتا ہے۔ چنانچہ نئی نسل کے فن کار نے اپنے ارتقا کو فطری طور پر نئی زبان کی تشکیل سے جوڑ دیا ہے۔ وہ الفاظ کی نئی ترکیب سے اپنا وسیلہ اظہار متشکل کرتا ہے اور ایک ہی جست میں نئی باتیں معرفت میں لینا چاہتا ہے۔ وہ قاری کے تاثر پر قانع نہ ہوا ہے۔ برعکس ہی ایسا ہے جو نئے فن کار کو اظہار کی ذمہ داری قبول کرنے میں عار نہیں مگر ترسیل کا زیادہ تر بوجھ قاری کے کام دھول پہ ڈال دیتا ہے۔ کیا اس کا رویہ متوازن ہے؟ شاید ہاں

عصری حیثیت کی رو سے دیکھیے تو آج کی صورت حال انتہائی پیچیدہ و دشوار اور بوجھل ہے۔ ماحول سنگلاخ ہے۔ راہیں مسدود نظر آتی ہیں۔ پیش نظر دھند سے الٹا ہوا ہے

اور امید کی کرن اوجھل ہے۔ سوال اٹھتا ہے اسی صورت میں کیا قاری فن کار کا ہاتھ بٹا نہیں سکتا۔ آکھویں دہائی کے اواخر تک آتے آتے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قاری اپنی نئی ذمہ داری سنبھالنے کے لیے زیادہ مستعد ہو گیا ہے۔ اسے متحرک دیکھ کر فن کار بھی اس کی طرف جھکنے پر آمادہ ہے۔ کبھی کبھی قاری کی دلچسپی کے واسطے سے اس کی در کی صلاحیتوں کو ابھارنے کے لیے GENUINE فن کار اپنے طریقِ اظہار سے شدید ذہنی تناؤ اور سرور پیدا کر دیتا ہے مگر یقیناً ذرا وقت گزرنے کے بعد قاری اپنے آپ کو ایک بہتر صورت حال میں پاتا ہے تاکہ اظہار اور ترسیل کے درمیان گھنا رشتہ استوار کر سکے۔ نئی نسل کے فن کار کے اظہار سے متصل ہو جانے پر روایتی طرز کا قاری بھی کچھ زیادہ کھچڑا نہیں رہ جاتا۔ بس دونوں کے درمیان حیاتی فعالیت کا فرق رہ جاتا ہے۔ اسی فعالیت کے اختلاف سے غلط فہمیاں یا خوش فہمیاں جنم لیتی ہیں۔ نئی نسل کے ترچھے پن کو برداشت نہ کرتے ہوئے پرانی نسل کس بل نکالنے کی کوشش کرتی ہے۔ مگر کب تک آخر کار تخلیقی عمل نئے دیار میں جست لگا ہی دیتا ہے۔ نئی نسل کا مسئلہ محض مختلف سمتوں کی جست کا نہیں بلکہ نئی تخلیقی تعمیر کا بھی ہے۔ یعنی INDIVIDUAL VARIABILITY سے اخذ کی ہوئی INDIVIDUAL UNIFORMITY کی تشکیل۔

اظہار کے سلسلے میں نئی نسل نے جو طرح طرح کی استعاراتی ہیئتیں اور اسلوبیاتی کرداروں میں وہ افسانے کی قلبِ مابیت کا پیش خیمہ ہیں۔ نئی نسل کے سامنے استعاروں اور علامتوں کے نئے پیکر تراشنے کا مسئلہ ایک طرف ہے تو دوسری طرف ان سے فن کی تشکیل کرنے کا مسئلہ ہے۔ مسئلہ یہ بھی ہے کہ کون سی پرانی قدروں کو قائم رکھا جائے۔ اظہار کے نئے براعظم کا انکشاف کرنے میں نیا فن کار کشتی کھے رہا ہے۔ مگر ہر کولیس اپنے ساتھیوں یعنی قاریوں کے ردِ عمل کا سامنا بھی کر رہا ہے۔

کیا نئے فن کار کو براعظم نظر آ گیا ہے؟

جدید افسانوں کا اظہار محض ٹیکنیک کے نو بہ نو تجربوں تک ہی محدود نہیں رہ گیا ہے۔ اظہار کا مسئلہ ساتویں دہائی کا مسئلہ تھا۔ آکھویں دہائی کے اوائل میں اکرام باگ، اختر کوثر، قمر احسن، شوکت جیات، شفیق حسین الحق وغیرہ نے سامنے آ کر نئی نسل کے اظہار کو بڑھانے کی کوشش کی۔ یہ سلسلہ پاکستان میں انور سجاد اور خالدہ صفر پہلے ہی شروع

کر چکے تھے۔ احمد ہمیشہ، رشید امجد، احمد داؤد، مرزا حامد بیگ، مسعود اشعر جیسے فن کاروں نے اظہار کا مسئلہ حل کرنے کے لیے نئے راستے اختیار کیے۔ اب مسئلہ اظہار کی تجربوں کا اتنا نہیں ہے جتنا کہ ترسیل کے تجربوں کا ہے۔ اظہار کا مسئلہ نئی زبان کے استعمال کے ساتھ افسانے کو وسیع اور موثر کینوس مہیا کرنا بھی ہے۔ ایسا کینوس جو نئی پود کے ذریعے اظہار کو طویل افسانوں، ناولوں، حتیٰ کہ داستانوں تک پہنچا سکے۔ اظہار کے نئے وسائل کو دیکھتے ہوئے شاید داستان کا لفظ مناسب نہیں۔ یہ نیا تجربہ اپنے ساتھ اپنا عنوان بھی لائے گا۔

یہ بات شاید غلط نہ ہو کہ اب جبکہ فن کار نے قاری کا امتحان لے لیا ہے، قاری فن کار کے امتحان پر آمادہ ہے کہ دیکھیں اس کا اظہار مختصر افسانوں کی تجربہ گاہ سے ایک بڑے میدان میں کیونکر آتا ہے۔ جدید افسانے اگر طویل ہوتے ہیں تو یہ ایک فنا منا ہے جس میں ہم مختلف عوامل کا زیادہ وسیع امتزاج دیکھ سکتے ہیں۔ ان میں استعاروں اور علامتوں کا نقش زیادہ مناسبت اور مکمل صورت میں داخل ہو سکتا ہے۔ اظہار کی ندرت میں فن کار کتنا قادر ہے اس کا اندازہ بڑے کینوس پر ہوتا ہے جہاں تخلیقی عمل کی پرچھائیں لمبی پڑتی ہے۔ اور بیانیہ کے تناسب اور مزاج کا کھل کر اندازہ ہوتا ہے۔ جدید اظہار میں طویل نگارش کا حل پیش کرنے میں اولین کوششیں زیادہ تر آنکھوں میں دہائی کی مرہون مسرت ہیں۔ سالانہ ساتویں دہائی میں اتکا دیکھا افسانہ اپنا سرا بھار چکے تھے۔ مگر آگ الاؤ صحرا کا بیج کا بازو گئی، کھو گئی آواز، مردہ گھوڑے کی آنکھیں، بازگوئی، اور کہانی مجھے لکھتی ہے جیسے جدید اور طویل افسانے بعد کی دین ہیں۔ ان طویل افسانوں کا آپس میں تقابل کیا جائے تو ہر ایک کی خصوصیت یا کوالٹی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ یعنی تاریخ کی انتہاؤں پر مبنی عصری حیثیت میں فن کار کا نیا تخلیقی عمل کیا گل کھلاتا ہے۔ چنانچہ آگ الاؤ صحرا میں داخلی شخصیت یا ذات کا ٹوٹا و اظہار کے وسیع ہونے کی وجہ سے بہت واضح ہو گیا ہے۔ اور اس میں عصری حیثیت سے زیادہ انسانی کرب و جہل اٹھا ہے مگر بیانیہ نئے امیجز اور استعاروں کے ساتھ روایتی امتزاج رکھتا ہے۔ کالج کا بازو گئی کا مسئلہ دوسرا ہے۔ یہاں اثر دہام، عوام الناس یا آبادیوں کا منبلی سفر ہے جس میں اسطور سازی کا عمل نظر آتا ہے۔ انفرادیت یا فردیت کا ماحول سے رز عمل ہے۔ بیانیہ پیچیدہ ہو جاتا ہے مگر اس کے باوجود روایتی لپیٹ سے نہیں پتا کھو گئی آواز میں نے استعارے عصری حیثیت کی عکاسی کے لیے واضح اور روایتی بیانیہ کی آمیزش رکھتے ہیں۔ مردہ گھوڑے

کی آنکھیں ایک ہی مضبوط اور شدید استعاراتی محور پر عصری حیثیت یا تاریخی انتہا کو فکر اور محسوسات اور داستانوی اور جدید اظہار کے ساتھ متصادم کرتا ہے۔ یہ افسانہ جدید و قدیم کی آمیزش سے طویل اظہار کا مسئلہ حل کرتا ہے۔ بازگوئی میں عصر حاضر کا کردار داستانوی صورت حال سے گزرتا ہے جو تاریخت سے لبریز ہونے کے باعث زیادہ تر روایتی بیانیہ کی شکل اختیار کرتی ہے۔ کہانی مجھے لکھتی ہے کہ تخلیقی عمل میں نئی رومانیت اور فردیت کے ساتھ تاریخت اور انشائیے کی آمیزش ہے جو اسے وسعت بخشتی ہے۔ علاوہ ازیں اس میں تخلیقی عمل کی نوعیت زیر بحث ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کیا روایتی بیانیہ نئی نسل کے موڑ کو گرفت میں لے سکتا ہے۔ کیا قدیم دیو مالائی عمل طویل سفر پر نکل پڑنے کی ترغیب کے ساتھ نیا زاو راہ فراہم کر سکتا ہے کہ افسانہ عصری سطح سے آگے بڑھے۔

ظاہر ہے افسانہ نئے میڈیا میں اترنے یا نئے ابعاد میں پھیلنے کے لیے نیا اظہاری وسیلہ چاہتا ہے۔ اظہار کے ٹھوس تجربے انور سجاد نے مختلف بیماریوں کی زمینوں میں کیے ہیں۔ کیا ایسے اظہار کی بنیاد پر عہد حاضر کی داستانیں لکھی جاسکتی ہیں۔ انھوں نے طویل افسانہ لکھنے کی کوشش کی ہے۔ افسانہ ”آج“ طویل ہونے کے عمل کے باوجود سمٹتا ہے۔ یعنی مختلف اکائیوں سے ہوتا ہوا کلی طور پر کروموسومز کی سطح تک جا پہنچتا ہے۔ انور سجاد کے ٹھوس استعاراتی اظہار میں تبدیلی نہیں ملتی اور آگے بڑھنے اور عقب میں پھیلنے کی گنجائش انور سجاد ہی نکال سکتے ہیں یا شاید وہ ایسا نہیں کر سکتے۔ اس لیے کہ ان کا نثر پتا کستا یا بل کھاتا ہوا اسلوب یا جہلوں کا سٹیکس حقیقت خیز ہونے کے شعوری عمل میں فطری اساطیری تشکیل سے گریز کرتا ہے۔ چنانچہ اسلوب میں آرکی ٹائپس سامنے آتے ہیں مگر خارجیت کی یلغار کی وجہ سے داخلی تجسیم کی گرفت سے پرے ہو جاتے ہیں۔ افسانے سنڈریلا میں بھی ان کا رویہ اسطور سازی کے بعد اسطور شکنی کا تھا۔

طوالت کے سلسلے میں ایک نیا طرز اظہار ایک ہی استعارے یا علامت کے گرد کئی افسانوں کا تشکیل پانا ہے۔ رشید امجد نے اظہار کے نئے طریق کار سے قبر اور تابوت کے عمل اور رد عمل کو ماحول اور مناظر کی مقناطیسیت عطا کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر انور سجاد کی طرح ان کے یہاں بھی نئے بیانیہ کے فروغ پانے کا مسئلہ بدستور ہے۔ احمد داؤد اشوک جیٹا حسین الحق وغیرہ کی افسانوی سیریز میں بھی طویل ہونے کی راہ نمایاں ہوئی ہے۔ میں تو یہاں

تک کہنا چاہتا ہوں کہ کمار پاشی کا افسانہ "س کا جہنم" اپنی دوہری شاخوں کو بیانیہ کی زائد آمیزش اور تفصیل کے ساتھ لے چلتا تو ایک طویل افسانے کا وسیع کینوس اختیار کر لیتا یہ ضرور ہے کہ خالص ہنسی تجرے، ابہام اور تجرید میں لازماً فرق آجاتا مگر ترسیل کی دشواری بہت کم ہو جاتی۔ آٹھویں دہائی میں لکھے گئے اکادکار وایتی طرز کے افسانوں میں مسئلہ اظہار کا ہے نہ ترسیل کا۔ یہ افسانے زیادہ پیچیدہ نہیں ہوتے اور اپنے طریق اظہار کو عام واقعاتی سطح پر رکھتے ہوئے قاری کی ترسیل کا بوجھ اٹھا لیتے ہیں۔ ان افسانوں کی عمر کم ہوتی ہے۔ دوسری طرف تمثیلی افسانے ہیں جو تاریخی ارتقا اور عصری حیثیت پر گرفت رکھنے میں سماجی اور سیاسی شعور کو گنجلک پیچیدہ صورت حال میں خلق کرتے ہیں۔ ظاہر ہے تمثیلی اظہار میں تصورات اور خیالات پر وجہات کرنے کے لیے مناسب ایجو یا پیکر تراشے جاتے ہیں جن میں آرلی ٹائپس بھی جھلکتے ہیں تمثیل کا افادی پہلو یہ ہے کہ ہو کا عالم، سازشی دوا، مدافعت، الف لام میم، ڈوب جانے والا سورج قصہ دیو بانس جدید جیسے افسانے نے بیانیہ کی تشکیل میں معاون ہونے میں علاوہ ازیں یہ افسانے ٹکنیک کے تجربوں کی آماجگاہ ہوتے ہیں۔

قاری اور فن کار دونوں کا مسئلہ آگے نکلنے کا ہے۔ مگر تجریدی یا علامتی افسانہ انکار اپنی دشواریوں کے باعث قاری کی ترسیل کی پردا نہیں کرتا۔ وہ خود کو اظہار تک ہی محدود رکھتا ہے۔ یہاں اظہار کا مسئلہ زیادہ گہرے ہو جاتا ہے ظاہر ہے فن کی تخلیق کے دوران فن کار کے داخلی قاری کے علاوہ کوئی دوسرا رمز شناس موجود نہیں ہوتا جو اپنے رد عمل کے ذریعہ خبر دے کہ اظہار کی تکمیل میں کیا بیج رہا ہے اور اسے کہاں کہاں اور کس میں ڈالنی ہیں۔ طے یہ کہ فن کار کا داخلی قاری اسی کی برین واشنگ کا شکار ہے۔ چنانچہ فن کار کا پہلا مسئلہ اپنی اور بحلیٹی پر بھروسہ اور اعتماد پیدا کرنا ہے۔

علامتی افسانوں کی دشواری یہ ہے کہ تخلیق کے دوران ایک شاہد قسم کی ایجو کی حیثیت اثر کی صورت پہلے پیدا ہوتی ہے۔ اس کیفیت کو استعاروں یا لفظوں کا جامہ پہنانے کا مسئلہ بد میں اٹھتا ہے۔ یہ تمثیلی افسانوں کے برعکس ہے جس میں خیالات اور تصورات لوہیں آنے کے لیے مناسب ایجنز یا استعارے تلاش کیے جاتے ہیں۔ ہم علامتی اظہار کی دس فن کاروں کے دورویوں پر نظر ڈال سکتے ہیں۔ مثلاً بلراج کول، کمار پاشی، اے۔ بی۔ اس وغیرہ ایسا علامتی حصار خلق کرتے ہیں جس میں بیانیہ کو زیادہ قلب مابعدیت سے نہیں گزرنے پڑتا بلکہ زیادہ

روایتی بیانیہ سے کام چل جاتا ہے۔ ان کے یہاں نئی گرفت کا احساس اچھوتے پیڑن کو حلقے میں لینے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اسلوب اور ہیئت میں نامانوس اکھڑے پن یا مروڑ کا عمل دیکھا جاسکتا ہے۔ دوسری طرف سریندر پرکاش، بلراج میزا، انور سجاد، رشید امجد، احمد یوسف شفیق اور شوکت جیات وغیرہ بیانیہ کی ادھوری یا مکمل قلب ماہیت کی بنیاد پر نئے استعارے خلق کرتے ہیں جو ان کی علامتی بنت کے کام آتے ہیں۔ چنانچہ یہ انسانہ نگار بیک وقت مثیلی اور علامتی اظہار کے دوہرے مسائل کا سامنا کرتے ہیں۔ لفظیاتی استعارہ سازی سے بیانیہ کی تشکیل میں رشید امجد اور اختر یوسف کے افسانے قابلِ توجہ ہیں۔ وہ سمندروں کو قطروں میں اور ریگزاروں کو ذاروں میں اتارتے ہیں یا اس کے برخلاف وسعت اختیار کرتے ہیں۔ اختر یوسف کے دیو مالائی استعاروں کی لڑی میں جو ایجز جھللاتی ہیں اپنی ماورائی بنا پر علامتی بنت رکھتی ہیں۔ رضوان احمد کا مسئلہ انجماد کو متحرک کرنے کا ہے۔ مثلاً خشک سمندر کی پھلیاں میں سارا متحرک سمندر میں آگ لگنے اور پھیلیوں کی قلب ماہیت کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ قمر احسن کے افسانے سزیت اور فعالیت کے ناماندے ہیں مگر مسئلہ یہ ہے کہ قاری ان کے یہاں کیسے کہتے ہیں نہیں دیکھتا بلکہ کیا کہتے ہیں دیکھنا چاہتا ہے۔ ابابیل اور نیا منظر نامہ میں الفاظ کے درمیان طاقت و کیفیات جھلکتی ہیں۔ وہ ہیئت افسانہ نگار ہیں۔ اور تخلیق میں تحسیر کا پراسس ابھارتے ہیں۔ غالباً فنسٹڈ پراڈکٹ پر ان کی توجہ کم ہوتی ہے۔ حمید سہروردی اور رشید امجد کا ایک نقطہ اشتراک یہ ہے کہ دونوں نظم و نشر کے اتصال کا مسئلہ پیدا کرتے ہیں۔ ظاہر ہے مسئلہ زندہ زبان یا بیانیہ خلق کرنے کا ہے اور اس کے ذریعے اپنے اظہار کو راہ دینے کا۔ نئی اور زندہ زبان کا مسئلہ حل کرنے کے لیے فن کار نے ارد گرد کے ماحول کو اچھی طرح کھنگالنے کی کوشش کی ہے۔ انور سجاد شہری میڈیم کے استعاراتی استعمال میں پیش پیش ہیں۔ احمد داؤد عجائب گھر ایک اور دُویں شہر کے منظروں سے ایسے فطری اور غیر فطری عوامل کا تضاد م ترسم کرتے ہیں جو عنقا ہو گئے ہوں۔ چوراہے پر بولتی عورت ازل سے پرواز کرنے کی خواہش کے باوجود اسٹیج کی شکل میں بھی غیر معمولی نقش ابھارتی ہے۔ سرد ماحول کو زندہ کرنے کی یہ ایک طنزیہ کوشش ہے۔ مرزا حامد بیگ "برج عقرب" میں CONSTELLATION یا نجوم کے اثرات سے پیدا شدہ پراسراریت اور مقناطیسیت سے ایک نئی صورت حال خلق کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ فرد کا شہری کردار، زندگی پر اس کی قلیل مدتی گرفت، عمر کے کارآمد وقفے کی ناپائیداری

ماحول کی زہرناک کیفیت یہ ساری باتیں اظہار میں سامنا چاہتی ہیں اور سنہرے بھپو کی دکنی علامت سر اُبھارنے لگتی ہے۔

افسانے کا مسئلہ دیہی حیثیت کو بھی علامتی ڈھنگ سے اجاگر کرنے کا ہے۔ اس سلسلے میں سریندر پرکاش، کمار پاشی، احمد امیش، قمر احسن اور شفق وغیرہ نے کئی یا جزوی طور پر اپنی تخلیق کا استعاراتی نظام گانوں کے ماحول سے اخذ کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ شہر اور گانوں کے مختلف میڈیا سے ابھرنے والی علامتوں کی تشکیل کس طرح ممکن ہے۔ اور یہ کہ ایسی علامتیں محدود ہوں گی یا ان کی آفاقیت مسلم ہوگی؟ چنانچہ دیہی مسائل سے متعلق سریندر پرکاش کے افسانے ”بجو کا“ اور شہری مسائل کے سلسلے میں رشید امجد کے افسانے ”شناسائی دیوار اور تابوت“ کا مطالعہ معنی خیز ہو سکتا ہے۔

عموماً مسئلہ یہ رہا ہے کہ افسانوں میں علامت کی ضروری تجسیم اور اس کے بھرپور اظہار میں فن کار کو بڑی حد تک کامیابی حاصل نہیں ہوتی۔ علامت ایک شدید تاثر بکھیر دیتی ہے اور قصہ ختم۔ دیکھنا یہ ہے کہ فن کار علامت کو طلوع کرنے میں کتنا انتظام اور اہتمام کرتا ہے تاکہ علامت جمالیاتی سطح پر نکھراٹھے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ”بجو کا“ علامت کی کھل کر نمائش کرتا ہے۔ یایوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ بیانیہ کی سادگی علامت کی ڈرامائیت میں اضافہ کر رہی ہے حالانکہ یہ بات اسی مخصوص افسانے پر محیط ہے۔ بیانیہ کی سادگی کے باوجود جب اچانک کھیت کے پرلے حصہ میں سے فصل کاٹتے ہوئے بجو کا کی زندہ شبیہ نظر آتی ہے حساسیت کی ایک تیز رود وڑاٹھتی ہے۔ پھر ایک ایک لفظ قاری کو حیرت میں ڈالتا چلا جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہوری اور اس کے پوتے تو سکتے ہیں آبی گئے ہیں ساتھ میں قاری بھی سناٹے میں آگیا ہے۔ بجو کا غیر بشر سے مافوقی البشر صورت حال میں منتقل ہو کر زندہ علامت بن جاتا ہے۔ یہ قلب ماہیت کا عمل ہے۔ علامت کے چند واضح ابعاد غور طلب ہیں۔ بجو کا کھیت اور فصل کے آرکی ٹائپ کی تجسیم ہے۔ کھیت کاٹنے کی رسم سے وابستہ ہے۔ پچائیت کے رواج میں شامل ہے۔ اس کے وجود میں گانوں کا کلچر موجود ہے۔ وہ سماج سے متعلق ہے۔ تاریخ سے منسلک ہے۔ اسے ضابطے تسلیم ہیں۔ ہوری کا حکم مانتا ہے۔ اور عزت کرتا ہے۔ مگر ان سب باتوں سے ماورائے بھی ہے۔ اس کا طرز عمل جدید وقت کا ہے۔ برخلاف اس کے ہوری کا غم و غصہ اور جھنجھلاہٹ اس کا بیچ کھانا ایک روایتی شخص کا طرز عمل ہے۔ یہ روایت اس کا ہے جس نے فصل

اگانے میں تکلیفیں جھیلیں مگر فصل کٹنے کا وقت آنے پر FRUSTRATED ہو گیا۔ بجوکا کا اطمینان نرمی اور ملائمت اس کا مسکرانا پھر ہوری کا متضاد رویہ یعنی غم و غصہ وغیرہ دوسروں کی حیرانی یہ سب کے سب ایسی سچویشن کی نمائندگی کرتے ہیں جو ایک فنا مناسبت گئی ہو۔ بجوکا کی قوت اور ارادہ اس کی کشش ثقل بن جاتا ہے۔ اس محور میں جان پڑتی ہے۔ ڈھانچہ گوشت و پوست اختیار کرتا ہے۔ درانتی خود بخود اس کے ہاتھ میں آجاتی ہے۔ وہ کھیت ہوری اور پنچایت سے مقناطیسی انداز میں طاقت کھینچتا چلا جاتا ہے۔ یہ علامت کا CENTRIPETAL FORCE ہے۔ ایسا لگتا ہے دنیا میں ایک مافوق وجود کا اضافہ ہو گیا ہے جو نہ صرف گانوں میں ہے بلکہ شہر اور ملک اور بیرون ملک میں بھی موجود ہے۔ اس کا وجود ہر گھر اور ہر فرد میں ہے۔

اس افسانے میں غالباً زبان اس لیے روایتی انداز کی ہے کہ زاویہ نظر ہوری کا ہے۔ اگر افسانہ بجوکا کی نئی سطح سے تشکیل پاتا تو بجوکا کی طرح زبان بھی TRANSFORM ہو جاتی۔ کیا عہد حاضر کا شعور دہرے بیانیہ کا طلب گار ہے۔ یعنی خارجی اور داخلی بیانیہ ؟

سوال یہ بھی ہے کہ سریندر پرکاش نے اسطوری کردار تخلیق کر دیا مگر اس کی سطح کو دور تک پھیلانے کا جو کھم نہ سہہ سکے۔ کیا بجوکا کا طویل افسانہ بن سکتا تھا جو ماحول کے مختلف ابعاد کو چھانتا پھٹکتا ہوشیار کرتا اور طلسم جگاتا چلا جاتا ؟

شہری ماحول کے نمثیلی اور علامتی بیانیہ کے طور پر رشید امجد "شناسائی دیوار اور تابوت" میں لفظوں کو اشیاء اور گیند کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً جملہ ٹوٹ کر فرش پر گر جاتا ہے تو اسے اٹھا کر ڈاکٹر کی جیب میں ٹھونس دیتے ہیں۔ وہ ارد گرد کی اشیاء میں حساسیت بھر دیتے ہیں۔ ان میں زندگی اور تحرک جگا دیتے ہیں۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ساری قلب ماہیت اشیاء ماحول اور فرد کی سوچ میں ہے۔ مکالموں میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہے۔ جس کی وجہ سے حقیقت اور خواب کے تضادم کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ علامت کو ابھارنے سے پہلے بیانیہ کو طلسمی کرنے کی ضرورت کیا تھی۔ شاید یہ اس لیے ہوا کہ مایوسی اور زخم خوردگی کا مجسرد احساس سادے بیانیہ میں قاری کو غیر دلچسپ اور بے کیف کر دیتا یا اس احساس کو وہ موڑ دینا چاہتے ہیں۔ یعنی اس کی قلب ماہیت کرنا مقصود ہے۔ رشید امجد کے اس افسانے کی مماثلت عوض سعید کے افسانے "رات والا اجنبی" سے بنیادی ہے۔ آخر الذکر افسانہ تجربیدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں تجسیمی یا نامیاتی عمل جو علامت کی تشکیل کا باعث ہے، مفقود ہے۔ بیانیہ سیدھا سادہ

ہے، رشید امجد کے افسانے کی طرح یہاں بھی ازدواجی زندگی کی مایوسی اور افسیاتی خلیج ظاہر ہوتی ہے۔ رات والے اجنبی کا استعارہ مافوق الفطرت نہیں ہے۔ مگر رشید امجد کے یہاں اچانک زن و شوہر کی خلیج سے ایک مافوق البشر بیوے کی تجسیم افسانے کو علامتی بہت سے ہمکنار کر دیتی ہے یعنی گزرتی ہوئی عمر کے ساتھ عہدِ حاضر کی سچویشن اس طرح مدغم ہوتی ہے کہ عورت کی مرد سے بے اعتنائی اپنا داخلی آہنگ لیے ہوئے الگ حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ عجیب المخلقت ہیولا جوزن و شوہر کی علیحدگی کی تجسیم ہے، ایک ساز بجاتا ہے اور اس کی آواز پر عورت رقص کرتی ہے۔ صورت حال کی PLURALITY کو اجتماعی طور پر بھی پہچانا گیا ہے۔ یہ انفرادیت یا ذریت کے اعتبار سے سماج کا حصہ ہے۔ پڑوسیوں نے یہاں بھی یہ ہیولا دیوار پر بیٹھا ہے اور اس کے ساز پر پڑوسی کی عورت رقص کرتی ہے۔ اگرچہ رشید امجد کی تشکیل کردہ علامت میں بھی قلبِ مابیت کا عمل ہے مگر یہ ہیولا بجو کا کے بخلاف اسی خارجی شے کی داخلی تجسیم نہ ہو کر داخلی صورت حال کی داخلی تجسیم ہے جسے خارج پر منعکس لیا گیا ہے۔ شہر کی ماحول کے واسطے سے رشید امجد کے یہاں اسطوری کردار کم ہے فیئسٹی زیادہ۔ آرکی ٹائپ کے لحاظ سے یہ عورت ANIMUS ہے جو عمر کے ساتھ سچویشن کے تناظر اور رد عمل کے طور پر شوہر کی ایج سے دور کرتا ہے۔ ہیولے میں تاریخت نہیں ہے۔ بلکہ ازلی کیفیت ہے۔ مکانی طور پر یہ شوہر کا گہل ہے۔

سریندر پرکاش اور رشید امجد کے افسانے اور دہلی اور شہر کی بیٹائیالی پروردہ علامتیں چند مسائل کو جنم دیتی ہیں۔ مثلاً

کیا عصر حاضر کی شہری اور دیہی حیثیات مختلف ہیں؟
کیا نئی زبان کی تشکیل میں داستانوی زبان کی بازیافت ضروری ہے؟ یا نئی
علامتی اور استعاراتی زبان کی تخلیق اس لیے ضروری ہے کہ آج کی شہری اور دیہاتی
روش پہلے سے بہت مختلف ہے اور کیا افسانے بیان کرنے کی صورت میں آج کے
بڑھ سکتا ہے؟

کیا علامت کا مافوق الفطرت اور مافوق البشر ہونا ضروری ہے؟
کیا علامت بہت واضح ہو جانے پر استعارے میں بدلنے لگتی ہے؟ ایسا سے
بہت واضح کرنے کے بجائے بہم طور پر پیش کرنے کی ضرورت ہے تاکہ مہم
روشنی کا وسیلہ بنی رہے؟

کیا طویل افسانہ فنی طور پر مختصر افسانے سے بڑا ہوتا ہے۔ ؟
 کیا تجربیدی اور علامتی افسانہ اجتماع سے کٹا ہوا ہے، یا اس کے ابہام یا
 OBLIQUENESS کی وجہ سے ایسا لگتا ہوتا ہے۔ ؟

کیا تجربیدی اور علامتی افسانہ نگاری قاری پر اپنی زخم خوردگی اور کشافیت مرسم کرتا
 ہے یا اپنی ذات پر ان کیفیات کو جھیلنے ہوئے طنز طلسم اور تخیل جگانے کی کوشش
 کرتا ہے۔ ؟

کیا تخلیق دریافت شدہ ٹکنیک اور ٹریٹمنٹ کی میکانیکیت اپنا لیتی ہے یا اپنی
 ٹکنیک اور ٹریٹمنٹ کی الگ راہ نکالتی ہے۔ ؟

نئے افسانے کے آئندہ چند برس اس کی آزمائش کے ہیں، اور غالباً ان سوالوں کا جواب منراہم
 کریں گے۔



جدیدیت کی نئی نسل میں رومانیت : اظہاراتی اسلوب

زیر نظر مضمون کا موضوع وہ اظہاراتی، **EXPRESSIONISTIC** اسلوب ہے جو ساتویں دہائی کے افسانوں میں ملتا ہے۔ مضمون میں اس اسلوب کی خصوصیات پیش کی گئی ہیں اور اس اسلوب کو اس نسل کے افسانوں کے دیگر اسالیب سے ممتاز کیا گیا ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بات بھی زیر بحث آئی ہے کہ اس اسلوب میں فنی طور پر انفاقص کا امکان کہاں ہو سکتا ہے۔ اس مضمون کا مقصد افسانے کی قدر و قیمت کا تعین کرنا نہیں ہے بلکہ ایک **GENRE** کی تعریف کرنا ہے۔ چنانچہ ان افسانوں کا ذکر کیا گیا ہے جو اس **GENRE** کی خصوصیات کو واضح کرتے ہیں یعنی افسانے اپنے فنی معیار کی بنا پر نہیں بلکہ اپنی اس نوع کی خصوصیات کے ہونے کی بنا پر زیر بحث لائے گئے ہیں۔ اس نسل کے افسانہ نگاروں کے یہاں تین طبع نے رجحانات نمایاں طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ ہم اس دور کے افسانوں کو ان کے حقیقت نگاری پر مبنی ہونے یا حقیقت نگاری پر مبنی نہ ہونے پر بیانیہ یا غیر بیانیہ ہونے پر، اور اپنی تخلیق میں مصنف کی موضوعی موجودگی یا اس سے معروضی فاصلہ رکھنے کی امتیازی خصوصیات کی تین بنیادوں پر تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک اسلوب میں حقیقت نگاری، بیانیہ انداز اور ادیب کے اپنی تخلیق سے معروضی فاصلہ کی امتیازی خصوصیات ہیں اس طبع کے اسلوب کو ہم **MIMETIC** اور نقالیاتی، **REPRESENTATIONAL** کے نام سے موسوم کرتے

ہے۔ اس مضمون کو دیکھنے اور مشورے دینے کے لیے میں پروفیسر کوپلی پنڈت، نارنگ اور محمود ہاشمی کی بے حد ممنون ہوں۔ ڈاکٹر محمد عمر مسین اور شمس الرحمن فاروقی نے بھی کئی تنقیدی اور اطلاعاتی لے اردو ترجمے کرنے میں مدد دی۔

ہیں۔ دوسرا اسلوب پہلے اسلوب سے غیر حقیقت نگارانہ ہونے کے سبب مختلف ہے۔ یہ اسلوب NON-MIMETIC اور مثالیاتی، ILLUSTRATIVE ہے۔ تیسرے اسلوب کی شناخت غیر حقیقت نگاری، بیانیہ انداز اور اپنی تخلیق میں ادیب کی موضوعی موجودگی سے ہوتی ہے۔ ہم اس اسلوب کو اظہاری اور تاثراتی اسلوب کا نام دے سکتے ہیں۔ ہر چند کہ اس کا قوی امکان ہے کہ ایک ہی افسانہ نگار کے افسانوں میں پہلے اور دوسرے اسالیب کی کارفرمائی ایک ساتھ ہو یا دوسرے اور تیسرے اسالیب کی ایک ساتھ مگر اس کا امکان بہت کم ہے کہ کسی کے یہاں ایک ساتھ پہلے اور تیسرے اسالیب کی کارفرمائی نظر آتی ہو۔ تینوں اسالیب میں معاشرے کو فرد کی نگاہ سے دیکھنے کی خصوصیت مشترک ہے^۲۔ پہلے طرز کے اسلوب میں کہیں کہیں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ IRONY کا بھی استعمال ہوا ہے۔ یہ انداز دوسرے دونوں اسالیب کی بہ نسبت بہت کم استعمال میں لایا گیا ہے۔ اس طرح کے افسانوں کا موضوع اکثر و بیشتر صنعتی معاشرے میں فرد کے مسائل ہیں۔ اس اسلوب کے بہترین نمونے جذباتیت سے معزّی ہیں۔ اور ان میں کسی حد تک وہ ذاتی بے تعلقی کا عنصر بھی شامل ہے جو IRONY کے لیے ضروری ہے۔ جدیدیت کی نسل میں یہ اسلوب بلراج کوئل اور احمد ہمیش کی تحریروں میں ملتا ہے۔ نئی نسل کے مصنفوں میں سے انور قمر کے افسانے ”گرمی“، ”جیک اینڈ جیل اور میرا بیٹا“ اور ”ہاتھیوں کی قطار“ اس کی مثالیں ہیں۔ اسی طرح انور خاں کے افسانے ”راستے اور کھڑکیاں“ اور ”شکستگی“ میں بھی یہ اسلوب نمایاں ہے۔ نیز سلام بن رزاق کا افسانہ ”انجام کار“ اس اسلوب کی بہترین نمائندگی کرتا ہے اور اس اسلوب کا بہترین افسانہ بھی ہے۔

دوسرا رجحان غیر حقیقت نگاری کے بیانیہ انداز کا ہے جس میں فنتاسیہ (FANTASY) اور اے حقیقت نگاری کا اسلوب (SURREALISM) اور دیو مالائی عناصر کا استعمال کیا گیا ہے۔

۲۔ وہ اس لحاظ سے ترقی پسند ادب سے مختلف ہیں۔ بقول شہزاد منظر: ترقی پسند ادب کے سامنے: ”خود سے زیادہ معاشرے کی اہمیت تھی... اس کے برعکس جدید اردو افسانہ نگاروں کا زندگی اور اس کے مسائل کو سمجھنے اور اسے پرکھنے کا انداز انفرادی تھا...“ ”شہزاد منظر“ سوال یہ ہے: ”اوراق“ جولائی ۱۹۷۸ء ص ۹۱۷-۹۱۸۔ یعنی ہم کہہ سکتے ہیں کہ موضوع کے اعتبار سے ترقی پسند ادبا افراد کو معاشرے کے ذریعے دیکھتے ہیں جب کہ جدیدیت کے حامی ادبا اور نئی نسل کے افسانہ نگار نے معاشرے کو فرد کے ذریعے دیکھا۔

ان افسانوں میں افسانے کا پس منظر عمل اور کردار MIMETIC یا نقایاتی (REPRESENTATIONAL) ہونے کی بجائے مثالیاتی (ILLUSTRATIVE) اور علامتی ہوتے ہیں۔ SCHOLLS اور KELLOGG نے کہا کہ ایسے مثالیاتی افسانے اکثر تمثیلی (ALLEGORICAL)، یا اصلاحی (DIDACTIC) ہوتے ہیں اور یہ عناصر اس اسلوب کے افسانوں میں بھی نمایاں ہیں۔ ان افسانوں کا ماحول عام زندگی سے کسی طرح کٹا ہوا ہے۔ مثلاً حمید سہروردی کے ان افسانوں میں جو اس اسلوب میں لکھے گئے ہیں، مرکزی کردار یا تو اپنے کمرے میں اکیلا ہے یا شہر سے باہر کسی ویران جگہ پر نظر آتا ہے جو اکثر سمندر یا پہاڑ سے نزدیک ہے۔ وقت عام طور پر شام کا ہوتا ہے اور کردار کا ذہن بھوک کے اثر سے کسی کسی طرح داہمے میں گرفتار نظر آتا ہے یا اس پر نیم خواب کی کیفیت طاری ہے۔ یہ عناصر ان افسانوں میں ایک پُر اسرار فضا کی تخلیق کرتے ہیں۔ کردار کو سفر میں دکھلانے سے افسانہ نگار آسانی سے اپنے کردار کو عام زندگی اور عام عمل سے

۷۔ ROBERT SCHOLLS اور ROBERT KELLOGG نے اپنی کتاب THE NATURE OF NARRATIVE (NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1966) میں REPRESENTATIONAL بیانہ اور ILLUSTRATIVE بیانہ کا فرق ان الفاظ میں ظاہر کیا ہے:

ILLUSTRATION DIFFERS FROM REPRESENTATION IN NARRATIVE ART IN THAT IT DOES NOT SEEK TO REPRODUCE ACTUALITY BUT TO PRESENT SELECTED ASPECTS OF THE ACTUAL, ESSENCES REFERABLE FOR THEIR MEANING NOT TO HISTORICAL, PSYCHOLOGICAL OR SOCIOLOGICAL TRUTH BUT TO ETHICAL AND METAPHYSICAL TRUTH (P.88)

بقول SCHOLLS اور KELLOGG REPRESENTATIONAL بیانہ کے ذریعے ہم حقیقت کو APPREHEND کرتے ہیں جبکہ ILLUSTRATIVE بیانہ کے ذریعے ہم حقیقت کو CONTEMPLATE کرتے ہیں۔ (ص ۷۴)

الگ کر سکتا ہے، اور "سفر" ان افسانوں کا سب سے نمایاں تقیم، **THEME** ہے، مثال کے طور پر: شفق کا "کانچ کا بازیگر" اسلام بن رزاق کا "نگلی دو پہر کا سپاہی"، اور شوکت جیات کے "ڈھلان پر رکے ہوئے قدم"، "ہے" اور "ختم سفر کی ابتدا" میں سفر کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

تیسرے طرز کے اسلوب میں حقیقت نگاری یا بانیہ انداز کے بجائے ادیب کے تصورات، جذبات اور احساسات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ حالانکہ اس نسل کے افسانہ نگار اکثر اپنے آپ کو وجودیت پرست **EXISTENTIALISTS** کہتے ہیں اور شعور کی روحی بیسویں صدی کی تکنیکیں استعمال کرتے ہیں، پھر بھی یہ اظہاراتی یا ذاتی اظہار کے افسانے کسی لحاظ سے مغربی رومانیت سے مشابہ ہیں۔ فن کا اظہار ذاتی نظریہ مغربی تنقید میں ۱۸۰۰ء کے لگ بھگ **WORDSWORTH** کے **LYRICAL BALLADS** کے پیش لفظ میں اصول کی صورت میں پیش کیا گیا تھا۔ جن الفاظ میں **ABRAMS** نے **WORDSWORTH** کے اصول کی تفسیر کی، یہی الفاظ اردو کے اظہاراتی افسانے کی تفسیر بھی ہو سکتے ہیں:

A WORK OF ART IS ESSENTIALLY THE INTERNAL
MADE EXTERNAL, RESULTING FROM A CREATIVE
PROCESS OPERATING UNDER THE IMPULSE OF
FEELING, AND EMBODYING THE COMBINED PRODUCT
OF THE POET'S PERCEPTIONS, THOUGHTS, AND
FEELINGS. THE PRIMARY SOURCE AND SUBJECT
MATTER OF A POEM, THEREFORE, ARE THE
ATTRIBUTES AND ACTIONS OF THE POET'S OWN
MIND, OR IF ASPECTS OF THE EXTERNAL WORLD,
THEN THESE ONLY AS THEY ARE CONVERTED FROM

۷۔ یہ اسلوب مغربی رومانیت سے اس طرح مختلف ہے کہ مغربی رومانیت میں فطرت سے ایک گہرا لگاؤ اور فطرت سے خود کو مکمل ہم آہنگ کرنے کا احساس ہے، جو اردو افسانہ نویس میں بہت کم ملتا ہے۔

FACT TO POETRY BY THE FEELINGS AND OPERATIONS
OF THE POET'S MIND, ۵

جدید افسانہ نگاروں کی طرح 'رومانی اربوں نے فرد اور اس کے احساسات اور جذبات کو
اہمیت دی تھی۔ بقول فرینک کرموڈ FRANK KERMODE، رومانی فن کار ایک
ARTIST IN ISOLATION تھا جو دوسروں سے الگ الگ رہتا تھا۔ رومانی فن کار
کا تجزیہ کرتے ہوئے لیلیٹن فرسٹ (LILIAN FURST) نے کہا کہ:

THROUGH HIS SPECIAL POWERS OF PERCEPTION
AND HIS MORE INTENSE CAPACITY FOR EXPERIENCE,
HAS A PROFOUNDER INSIGHT INTO THE WORKINGS
OF THE UNIVERSE THAN ORDINARY MORTALS. ۷

فن کار کے بارے میں یہ خیال نئی نسل کے افسانوں میں بھی ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان افسانوں
میں ادیب یا مرکزی کردار کی ذات اور اس کے اظہار پر زور دیا جاتا ہے۔ خارجی دنیا دوسرے
کردار کا حقیقت پسندانہ عکس پیش کرنے کی بجائے ادیب کی دنیا کی موضوعی وضاحت پیش کرتا ہے۔
ان اظہاراتی افسانوں میں نہ خارجی دنیا کی طرف توجہ دی جاتی ہے نہ دوسرے کرداروں کی طرف نہ
بلکہ یہ افسانے راوی یا مرکزی کردار کے داخلی تاثر کا اظہار کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں صرف
ایک کردار ہے اور ایک ادیب کے ہر افسانے میں مرکزی کردار ہی ایک شخص نظر آتا ہے یا اگر کوئی
اور کردار موجود ہوتا ہے تو اس کی کوئی انفرادیت نہیں ہوتی۔ دوسرے کردار کا مقصد صرف راوی

۵۔ M H ABRAMS THE MIRROR AND THE LAMP - ROMANTIC
THEORY AND THE CRITICAL TRADITION NEW YORK :

OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1952, 1971, P.22.

۶۔ فرینک کرموڈ کی اصطلاح جسے انھوں نے
THE ROMANTIC IMAGE, NEW YORK MACMILLAN CO., 1957.
میں استعمال کیا

۷۔ LILIAN R FURST ROMANTICISM IN PERSPECTIVE.
NEW YORK MACMILLAN, 1969. P.67.

یا مرکزی کردار کی پیش کش میں تعاون دینا ہوتا ہے۔ جو راوی افسانے کو بیان کرتا ہے وہ ادیب کا معتبر نمائندہ ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ راوی اور ادیب کے نقطہ نظر میں کوئی فرق نہیں ہے۔ چنانچہ ایسے افسانوں میں وہ IRONY نہیں ملتی جو غیر معتبر راوی والے افسانوں میں ملتی ہے۔^۸ ان اظہارِ رائے افسانوں میں مرکزی کردار تنہائی کی شکایت کرتا ہے، مگر اکثر اکیلے رہنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ رومانی ادیب کی طرح وہ بھی اپنے آپ کو دوسروں کے مقابلے میں زیادہ حساس (SENSITIVE) زیادہ باخبر اور خود آگاہ سمجھتا ہے۔ چنانچہ مغربی رومانیت کی طرح اردو افسانے میں بھی مرکزی کردار کے خیالات، جذبات اور احساسات کو اہمیت دی جاتی ہے۔

اکثر WORDSWORTH کے SPONTANEOUS OVERFLOW OF EMOTIONS

کی طرح ادیب یا راوی کی جذباتی رو کا سیدھا سادہ اظہار کیا جاتا ہے۔ یہ جذبات کی رو کبھی جذبات فرد شانہ اسلوب MELODRAMA سے نزدیک ہو جاتی ہے۔ جیسے میلو ڈراما میں کردار ایک مکمل شخصیت رکھتا ہے اور اپنے آپ میں منقسم نہیں ہوتا، یہی صورت حال ان افسانوں میں ملتی ہے۔ کردار کی رائے کے مطابق اس کے مسائل کا تعلق داخل سے نہیں بلکہ خارج سے ہے۔ وہ گناہ کا شکار ہوتا ہے مگر وہ خود گناہ گار نہیں۔ ان میں وہ ساجھے داری اور مشترکہ ذمہ داری کا احساس نہیں ہے جو "وجودیت" میں ہوتا ہے۔ ان افسانوں میں خود نرجھی اور خود ڈرامائیت ہوتی ہے، خود گیری اور خود تنقیدی کے عناصر نہیں ہوتے۔ ان میں اپنی ذات سے معروضی فاصلہ SELF-DETACHMENT کا وہ احساس نہیں ہے جو IRONY کے لیے ضروری ہے۔

کردار کا مکمل ہونا ایک اور خصوصیت ہے جو اسے رومانی ہیرو HERO سے نزدیک کرتا اور مغربی جدیدیت کے ہیرو سے الگ کرتا ہے۔ رومانی ہیرو خارجی دنیا کے سامنے اپنے وجود کو مستحکم رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ خارجی دنیا کو اپناتا ہے۔ مشینی، غیر شخصی IMPERSONAL اور غیر متعلق INDIFFERENT ہونے کی بجائے خارجی دنیا کو اپنی ذات کی تخلیق قرار دیتا ہے۔

اس کے برعکس، مغربی جدیدیت میں ذات بے شخصیت (DEPERSONALIZED)

۸۔ غیر معتبر راوی اور IRONY کے تعلق کا مطالعہ SCHOLLS اور KELLOGG میں ملتا

۹۔ "THE NATURE OF NARRATIVE, NEW YORK. OXFORD
UNIVERSITY PRESS, 1966. PP.256-265

۹۔ انسان DEHUMANIZED اور شکستہ نظر آتی ہے۔ ذات کی اکائی اور تکیل کا تصور محض دھوکا ہے۔ بقول LUKACS "MAN IS REDUCED TO A SEQUENCE OF

WYLIE SYPIER UNRELATED EXPERIENTIAL FRAGMENTS

۱۰۔ "A COLLECTION OF CONFLICTING SELVES" ہر شخص محض نے کہا ہے، ہر شخص محض ذات کی تلاش کی بجائے، کردار کا مقصد ذات کے بوجھ سے فرار حاصل کرنا ہے۔

I AM WEARY EVEN OF MY OWN ! D.H. LAWRENCE بقول

INDIVIDUALITY, AND SIMPLY NAUSEATED BY OTHER

|| PEOPLE'S.

مغربی رومانیت اور جدیدیت کے تصورات میں ہیں جو فرق نظر آتا ہے، شاید اس کا سبب سماجی اور معاشرتی حالات کے اختلاف میں مضمر ہے جس وقت رومانیت کا رجحان شروع ہوا، اس وقت صنعتی نظام اور جمہوریت دونوں شروع ہو رہے تھے جب کہ مغربی جدیدیت اجتماعی جمہوریت، MASS-COMMUNICATION اور اجتماعیت، COLLECTIVISM کا ردِ عمل ہے۔ رومانیت کے دور میں یہ امید کی گئی تھی کہ صنعتی نظام اور جمہوریت کے ذریعے مستقبل روشن ہوگا۔ مگر اس امید کے ساتھ ساتھ صنعتی نظام سے پہلے کے عہد کے لیے تاسف کا احساس بھی تھا۔ اس لیے کہ لوگوں کے خیال کے مطابق اس دور میں فرد کو فطرت اور انسان سے ہم آہنگی کا احساس

۹۔ GEORG LUKACS "THE IDEOLOGY OF MODERNISM."

IN GREGORY J. PELLETA, ED. ISSUES IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM BOSTON: LITTLE, BROWN & CO.

1973, P. 319

WYLIE SYPIER LOSS OF THE SELF IN MODERN

LITERATURE AND ART NEW YORK: RANDOM HOUSE,

1962 P. 61

۱۱۔ یہ اقتباس IRVING HOWE کی کتاب DECLINE OF THE NEW

NEW YORK HORIZON PRESS, 1963, 1970, P. 28 میں ملتا ہے

تھا جو صنعتی نظام میں ختم ہو رہا تھا۔ اس عہد میں یہ توقع بھی تھا کہ معاشرے میں یہ تبدیلیاں ایک UTOPIA پیدا کریں گی اور یہ خوف بھی تھا کہ ان تبدیلیوں کا نتیجہ ایک ایسی صورت حال ہوگی جسے بعد میں T.S. ELIOT نے DISSOCIATION OF SENSIBILITY کے نام سے موسوم کیا۔ صنعتی نظام سے قبل کی صورت حال کے لیے جو NOSTALGIA موجود تھا اس کا اظہار شہر اور فطرت (NATURE) کے موازنہ کی صورت میں کیا گیا تھا۔ مثال کے طور پر WORDSWORTH کے PRELUDES میں اور BLAKE کے SONGS OF INNOCENCE اور SONGS OF EXPERIENCE میں۔ اسی طرح جدید اردو افسانے میں بھی اکثر صنعتی نظام سے پہلے کے دیہاتی معاشرے میں موجود ہم آہنگی کا تاسف کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جدیدیت کی نسل میں انتظار حسین کے افسانوں میں بیل گاڑی اور ریل گاڑی کا مقابلہ کیا جاتا ہے۔ نئی نسل میں حمید سہوردی کے ”خمار تشنہ“ میں گاؤں کا NOSTALGIA ہے، اور انور قمر کے ”ہاتھیوں کی قطار“ میں ان درختوں کا تاسف ہے جہاں اب بڑھتے ہوئے شہر کی اونچی اونچی عمارتیں بن گئی ہیں۔

رومانیت کے دور میں امریکی انقلاب، فرانسیسی انقلاب، جمہوریت اور مساوات کے تصورات پھیل رہے تھے، چنانچہ لوگ UTOPIA کے امکان پر یقین رکھتے تھے۔ اس کی ایک مثال SHELLEY کی نظم QUEEN MAB میں ملتی ہے۔ اس کے برعکس مغربی جدیدیت میں یہ خوف موجود رہا کہ TECHNOLOGY اور MASS-COMMUNICATION کے ذریعے لوگ انسانی فطرت کو ہی تبدیل کر سکتے ہیں، خود کو اپنے مقصد کے مطابق بنا سکتے ہیں، جس سے خود ارادگی ر SELF DETERMINATION کا امکان ختم ہو جاتا ہے۔ اس لیے بیویں صدی کا مغربی ادب زیادہ تر ANTI UTOPIAN ہوتا ہے مثال کے طور پر GEORGE ORWELL کی 1984 اور ALDOUS HUXLEY کی BRAVE NEW WORLD اور ANIMAL FARM۔

جدید اردو افسانے میں ANTI-UTOPIANISM کی بجائے UTOPIANISM سب سے نمایاں عنصر ہے۔ مثال کے طور پر جدیدیت کی نسل کے افسانہ نگار ڈاکٹر انور سجاد کے آخری دس سال کے افسانوں میں نیا سورج، نئی صبح یا نئی دنیا کی آمد ایک افسانوی تھیم رہا ہے۔ چنانچہ صنعتی نظام کی وجہ سے جو NOSTALGIA پیدا ہوا، اور وہ یوٹوپیا تصور جس نے نئے حالات کو

ایک خوش گوار مستقبل کا امکان بنایا۔ ان دونوں تصورات میں جدید اردو افسانہ ایک ایسے معاشرے کا عکس دکھاتا ہے جو مغربی جدیدیت کے معاشرے کی بجائے مغربی روایت کے معاشرے سے زیادہ نزدیک ہے۔

خارجی دنیا کی اشیاء کی تفسیر میں اور ان اشیاء سے کردار کے رویہ میں بھی جدید اردو افسانہ مغربی جدیدیت کی بجائے مغربی روایت سے زیادہ نزدیک ہے۔ رومانی مستنقین، بقول:

: LILIAN FURST

TEND TO CONSIDER NATURE PRIMARILY IN
RELATIONSHIP TO MAN AND MORE SPECIFICALLY
TO THEMSELVES. IN THEIR APPROACH TO NATURE
THEY WERE NOT SO MUCH LOOKING AT EXTRANEIOUS
OBJECTS WITH A LIE OF THEIR OWN AS SEEKING
A SYMBOLICAL COUNTERPART TO SOMETHING WITHIN
THEMSELVES. HENCE IT IS A FEATURE OF ROMANTIC
NATURE POETRY THAT MEANINGS ARE READ INTO
THE LANDSCAPE. ۱۲

یہ وہ رویہ ہے جسے RUSKIN نے PATHETIC FALLACY کے نام سے
موسوم کیا۔ FURST نے SHULEY اور MUSSET کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کی
نہریروں میں

A VERY GENERALIZED IMPRESSION OF NATURE,
CONVEYED IN VAGUE PLURALS AND IN DELIBERATELY
NON-SPECIFIC ADJECTIVES. ۱۳

ملتا ہے۔ یعنی جدیدیت اور افسانہ کی طرح مغربی روایت میں بھی طبعیات یا خارجی دنیا کی تعبیر ایف

نقالیاتی ہونے کی بجائے مثالیاتی ہوتی ہے۔ اردو کے اظہاراتی افسانے میں خارجی دنیا اشیا اور حادثات کی تفسیر منفرد اور مخصوص صفات کی بجائے عمومی صفات کے ذریعے کی جاتی ہے۔ ان افسانوں میں اشیا کا آزادانہ وجود نہیں ہے۔ وہ نفس مرکزی کردار کے تصورات کا آئینہ اور علامت ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر حمید سہروردی کے افسانوں میں جو پہاڑ، غار، سمندر، ندی، مگر مچھ، بھیلی، سانپ اور مکڑی بار بار نظر آتے ہیں، ہر افسانے میں ان کی نوعیت ایک جیسی ہی ہوتی ہے۔ ان علامات کی تفسیر ایسی صفات سے نہیں کی گئی ہے جو انھیں انفرادی بنا سکیں یا انھیں راوی سے ایک الگ وجود عطا کر سکیں۔ "سمندر"، "پہلا پاگل"، "مخشر" اور "کشتیاں" ان افسانوں میں سمندر، مگر مچھ اور بھیلی کی علامات کو عمومی شے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں سمندر، مگر مچھ اور بھیلی ایسی دنیا کی علامتیں ہیں جس میں ظالم اور مظلوم کا تاثر موجود ہے۔ سمندر میں مگر مچھ کی موجودگی، ایک اور ایسی مثال ہے جو ثابت کرتی ہے کہ یہ علامتیں حقیقی نہیں ہیں کیونکہ سمندر میں مگر مچھ نہیں ہوتے۔ چنانچہ ان افسانوں کی یہ علامت غیر استدلالی (ARBITRARY) ہونے کی وجہ سے کمزور اور بے اثر علامت ہے۔ ان افسانوں میں خارجی دنیا محض اس لیے وجود رکھتی ہے تاکہ راوی اس خارجی دنیا کو اپنے تصورات کے اظہار کے لیے استعمال کر سکے۔ چنانچہ ان افسانوں میں مصنف کی خود ساختہ دنیا کا عکس ہی موجود ہے۔

اس کے برخلاف، بیسویں صدی کے مغربی ادب میں ایسی آزادانہ اشیا کا اظہار موجود ہے جو انسان سے نا تعلق ہیں اور جنھیں انسان خود اپنے مقصد کے مطابق نہیں بنا سکتا۔ BRUCE MORRISSETTE نے IROBBE-GRILLET کے فن کا تجزیہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ ان

کے یہاں معروض
EXISTS NEUTRALLY, APART FROM MAN, IN
THE NON-HUMAN WORLD OF THINGS THAT HEAR NO APPEAL
FROM MAN AND MAKE NO SIGNS BACK TO HIM. ۱۲

مغرب کے جدید ادب میں معروض کو پوری تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔ اور اس تفصیل میں خصوصی صفات کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اور یہ معروض آزادانہ وجود رکھنے میں۔ یہ ایسے آزادانہ معروض ہیں

جنہیں معرفت نام دے کر محدود نہیں کیا جاسکتا۔ مثال کے طور پر سارتر کے ناول NAUSEA میں
 ایک "کرسی" ایسے ہی مروض کی حیثیت رکھتی ہے:

I MURMER: " IT'S A SEAT," A LITTLE LIKE AN
 EXORCISM. BUT THE WORD STAYS ON MY LIPS:
 IT REFUSES TO GO AND PUT ITSELF ON THE THING.
 IT STAYS WHAT IT IS, WITH ITS RED PLUSH,
 THOUSANDS OF LITTLE RED PAWS IN THE AIR, ALL
 STILL, LITTLE DEAD PAWS. THIS ENORMOUS BELLY
 TURNED UPWARD, BLEEDING, INFLATED-BLOATED
 WITH ALL ITS DEAD PAWS. THIS BELLY FLOATING
 IN THIS CAR, IN THIS GREY SKY, IS NOT A SEAT.
 IT COULD JUST AS WELL BE A DEAD DONKEY TOSSED
 ABOUT IN THE WATER, FLOATING WITH THE CURRENT,
 BELLY IN THE AIR IN A GREAT GREY RIVER, A
 RIVER OF FLOODS. AND I COULD BE SITTING ON
 THE DONKEY'S BELLY. MY FEET DANGLING IN THE
 CLEAR WATER. THINGS ARE DIVORCED FROM THEIR
 NAMES. THEY ARE THERE, GROTESQUE, HEADSTRONG,
 GIGANTIC AND IT SEEMS RIDICULOUS TO CALL THEM
 SEATS OR SAY ANYTHING AT ALL ABOUT THEM: I
 AM IN THE MIDST OF THINGS, NAMELESS THINGS. ۱۵

JEAN PAUL SARTRE NAUSEA, TRANSLATED BY LLOYD

ALEXANDER TONDOON, HAMISH HAMILTON, 1949, 1962

PP 168-169 (NAUSEA WAS FIRST PUBLISHED IN 1938)

بیسویں صدی کے جدید مغربی ادب میں نئے یا معروضہ عمومی ہونے یا مثالیاتی بننے یا علامت کے طور پر استعمال ہونے سے انکار کرتا ہے، جب کہ مغربی روایت اور جدید اردو اظہاراتی افسانے میں صورت حال بالکل مختلف ہے۔ معروضہ کو استعمال کرنے کے معاملے میں بھی جدید اردو اظہاراتی افسانہ اپنے اسٹائل میں مغربی جدیدیت کی بجائے مغربی روایت سے زیادہ قریب ہے۔

اردو کا اظہاراتی افسانہ سماعتی زبان (SPOKEN WORD) پر مبنی ہے۔ اکثر و بیشتر افسانہ واحد متکلم ہونوالگ کا روپ اختیار کرتا ہے اور جسے قاری محض سنتا ہے۔ یا یہ افسانہ ایسا مکالمہ ہے جس میں دوسرے کردار کی کوئی انفرادیت نہیں ہے۔ افسانہ کا مقصد ادیب راوی کے تصورات اور احساسات کا اظہار کرنا ہے۔ پلاٹ یا کردار کا ارتقا اس کا مقصد نہیں ہوتا۔ ہم بیانیہ انداز اور تصورات کے اظہار کی امتیازی خصوصیات کی بنیاد پر ان MONOLOGUE کو تین TYPES میں تقسیم کر سکتے ہیں:

پہلی قسم: بیانیہ پر مبنی ہے لیکن اس میں نامحاذ طرز DIDACTICISMS، فرسودہیت (PLATITUDES) یا انکشافیت کے روپ میں ادیب اپنی تخلیق میں خود مداخلت کرتا ہے۔ اس قسم کے افسانوں میں واقعے کا بیان محض ادیب کی اس مداخلت کو ہی تقویت پہنچاتا ہے۔

دوسری قسم: وہ ہے جس میں ادیب کی مداخلت پھیل کر انشائیہ بن جاتی ہے۔ اس میں راوی کے تصورات سماعتی زبان کے طرز کے منطقی تسلسل کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں۔

تیسری قسم: وہ ہے جس میں راوی کے تصورات منطقی تسلسل کے بجائے ASSOCIATION کے ذریعے ایک دوسرے سے جوڑے جاتے ہیں۔ اس قسم کا افسانہ یا شاعری یا شعور کی رو سے نزدیک ہوتا ہے۔

پہلی اور دوسری قسم کے افسانے شوکت حیات، حمید سہروردی، رضوان احمد، رخسار صولت اور اس نسل کے دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں موجود ہیں۔

فلکشن میں ادیب کا مداخلت انگیز طرز اور انشائیہ جیسا انداز ایسی تکنیک ہے جسے SCHOLAS اور KELLOGG نے "بیانیہ تجزیہ" (NARRATIVE ANALYSIS) کے نام سے موسوم کیا ہے۔ یعنی وہ تکنیک جس میں:

THE CHARACTER'S THOUGHTS ARE FILTERED
THROUGH THE MIND OF THE NARRATOR WITH MORE

OR LESS INTERPRETIVE COMMENTARY."

جارج ایلیٹ (GEORGE ELIOT) کا تجزیہ کرتے ہوئے انھوں نے کہا ہے کہ وہ:

"MOVES FROM SPECIFIC CONSIDERATION OF THE
CHARACTERS TO CAREFUL AND DELICATE MORAL
GENERALIZATIONS"

۱۷

اور SCHOLLES اور KELLOGG نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ یہ تکنیک لازمی طور پر

"SLUGGISHNESS IN THE FLOW OF NARRATION" کو پیدا کرے گا۔

اس تکنیک کے استعمال میں نقائص کا ان کا وجود ہے

SLUGGISHNESS OF NARRATION کے علاوہ یہ بھی ممکن ہے کہ افسانہ نگار کی مداخلت غیر دلچسپ اور بھیرت سے

خالی ہو سکتی ہے۔ ۱۸

تیسری قسم کے افسانے جن میں خیال کی رو ASSOCIATIONS کے ذریعے جوڑی جاتی ہے تکنیک کے نقطہ نظر سے سب سے دلچسپ ہیں۔ اس کی مثالیں شوکت جیات کے "لا"، "شکاف"، "دراڑ"، "خلا"، "ہوا" اور حمید سہروردی کے "مدی اور وہ" میں ملتی ہیں۔

ان تینوں اقسام میں، روایت کی طرح، ذات کی تلاش، فرد کی تنہائی اور فرد کے جذبات و احساسات کے اظہار پر زور دیا گیا ہے۔

اس قسم کے افسانوں میں ایک اور نقائص یہ بھی موجود ہے کہ ان میں

OBSCURE CORRELATIVE کا استعمال نہیں ہوتا۔ چونکہ یہ افسانے مدنی کردار کے جذبات و خیالات

۱۹

۱۷۔ SCHOLLES اور KELLOGG "THE NATURE OF NARRATIVE"

(NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1966) ص 193

۱۸۔ IBID ص 197

۱۹۔ OBSCURE CORRELATIVE کی تفسیر ہے۔

"A SET OF OBJECTS, A SITUATION, A CHAIN OF EVENTS"

۱۷۔ IBID ص 197

کی جانب مرکوز ہوتے ہیں اور ان میں اُن خارجی واقعات کو محور نہیں بنایا جاتا جو مرکزی کردار کے خیالات اور جذبات کا باعث بنتے ہیں اس لیے اکثر قاری کو ان افسانوں میں محض ایک جذبات فروشاء ملے گا۔ اور ان واقعات سے قاری بے خبر رہتا ہے جو اس صورت حال کا اصل سبب ہوتے ہیں۔ اکثر و بیشتر ایسا سوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے کردار کے بلند آوازیں بولنے کے رویہ سے قاری کو کردار کے جذبات کی سچائی کا یقین دلانے کی کوشش کی ہے۔ یعنی مصنف نے محض کردار کے تصورات کو بیان کیا ہے۔ انہیں OBJECTIVE CORRELATIVE کے ذریعے منظر نامہ نہیں بنایا۔

اکثر و بیشتر جذبات کا کوئی ایسا TRANSMUTATION نہیں ہوتا جس کے ذریعے اصل سبب کی نمائندگی ہو سکے۔ یہ بیان محض ایک STATEMENT ہوتا ہے۔ غالباً T.S. ELIOT نے صحیح کہا ہے کہ :

“THE MORE PERFECT THE ARTIST, THE MORE COMPLETELY SEPARATE IN HIM WILL BE THE MAN WHO SUFFERS AND THE MIND WHICH CREATES. THE MORE PERFECTLY WILL THE MIND DIGEST AND TRANSMUTE THE PASSIONS WHICH ARE ITS MATERIAL.” ۲۰

تو شاید چند جدید اردو افسانوں میں مصنف کو اپنی تخلیق سے اپنے آپ کو زیادہ معروضی فاصلے پر رکھنا چاہیے۔

PARTICULAR EMOTION, SUCH THAT WHEN THE EXTERNAL FACTS, WHICH MUST TERMINATE IN SENSORY EXPERIENCE, ARE GIVEN, THE EMOTION IS IMMEDIATELY EVOKED.” (T.S. ELIOT: “HAMLET AND HIS PROBLEMS” IN THE SACRED WOOD. LONDON: METHUEN & CO., 1920, 1972. P 100)

T.S. ELIOT: “TRADITION AND THE INDIVIDUAL TALENT.” IN THE SACRED WOOD. P 54

آٹھویں دہائی کا افسانہ ایک مختصر مطالعہ



” کون ہو تم؟ کیا کرتے ہو؟ “
 ” پردیسی ہوں، کہانیاں جمع کرتا ہوں “
 اُس نے نرم دھیمے لہجے میں جواب دیا۔
 ” کہانی!! “ اُن کی آنکھیں چمک اٹھیں
 ” پردیسی کوئی کہانی سناؤ کہ رات گئے “
 ” ہاں کوئی کہانی سناؤ کہ رات گئے “
 ” میرے پاس کوئی کہانی نہیں “
 اُس نے کہا۔
 ” یہ کیسے ہو سکتا ہے؟ “
 ” میں شہر کے تقریباً ہر آدمی سے مل چکا ہوں “
 ” کسی کے پاس کوئی کہانی نہیں؟ “
 پہلے آدمی نے پوچھا
 ” اُس نے نفی میں سر ہلایا “

کوئل سے ڈھکا آسمان اور خالی

یہ مکالمہ — کہانیاں جمع کرنے والے پردیسی اور پیارا ایسے افراد کے مابین ہے جو شدید سردی کی رات میں اگے کے گرد بیٹھتے اُن کے اطراف میں بلند عمارتوں میں ان کی کھڑکیاں اور دروازے بند تھے۔ پردیسی جب ان پیاروں کے پاس پہنچا تو اُن کے پاس

الاؤ گرم رکھنے کے تمام وسائل تقریباً ختم ہو چکے تھے۔ ایسے میں، انھوں نے فرمائش کی :
 ”پر دلیسی کوئی کہانی سناؤ کہ رات کٹے“ اور انھیں جواب ملا :
 ”میرے پاس کوئی کہانی نہیں۔“

فرمائش کرنے والوں کے لاشعور کے کسی گوشے میں یہ نکتہ پوشیدہ ہے کہ ہمارے پُر کھے کہانی سُن کر رات کاٹ لیا کرتے تھے، یا کہانی سنی جائے تو رات آسانی سے کٹ جاتی ہے۔ لیکن فرمائش کرنے والے اس حقیقت سے بے خبر ہیں کہ کہانیاں جمع کرنے والے کو کہانی اُسی وقت ملتی ہے جب اُس کے اطراف و جوانب کی تمام کھڑکیاں اور دروازے کھلے ہوئے ہوتے ہیں۔
 ”میں بھاگتے بھاگتے ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہوں جہاں کورو پانڈو جنگ کا آغاز کرنے والے ہیں، دونوں طرف سے تیاریاں مکمل ہیں۔ ایک طرف کورو — اور ایک طرف پانڈو — اور ان دونوں سے الگ ذرا کنارے پر ہیں !

میں نے پھر اپنا سر ٹٹولا۔ وہ موجود تھا۔ لہذا میں نے دونوں میں سے کسی ایک کا ساتھ دینا چاہا۔ لیکن اب کے کورو پانڈو میں سے حق کس کے ساتھ ہے؟ یہ فیصلہ مشکل ہے اس لیے کہ دونوں طرف بے سر کی فوج ہے۔ سو میں نے آہستہ سے ارجن کو مدد کے لیے پکارا مگر ارجن کے بجائے ناراجی دوڑے آئے۔ کہنے لگے : ”ارجن کو کشت مت دو۔ وہ خود چکرائے ہوئے ہیں۔“

— آتم کتھا۔ رحیم الحق

اس کہانی کا کو یہ کہانی اس لیے میسر آ سکی ہے کہ اس کے ذہن اور احساسات پر اطراف و جوانب کے تمام دروازے اور کھڑکیاں پوری طرح کھلی ہوئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے ہم عصر و ہم فکر افسانہ نگاروں کی طرح، یہ افسانہ نگار بھی اپنے عہد میں لڑی جا رہی زندگی کی مہا بھارت کو اُس کی تمام جہتوں اور گہرائیوں کے ساتھ، افسانے کے وسیلے سے، شناخت کرنا چاہتا ہے۔

موجودہ عہد کی پیچیدہ زندگی، اس کے نشیب و فراز — اس زمانے میں سانس لینے والے آدمی کی باطنی کیفیت، اس کیفیت کی مختلف جہتیں — فرد اور

معاشرے کے حالیہ اور تہذیبی رشتے، ان رشتوں سے پیدا ہونے والے اثرات — افراد کا باہمی تعلق، اس تعلق کے مطالبات — فرد کی داخل کائنات، اس کائنات میں لحاظ بہ لحاظ برپا ہونے والے محشر! اور ان تمام عوامل کی آمیزش اور آویزش سے ایگز ہونے والی بصیرت کو، جن چند افسانہ نگاروں نے اپنی تخلیق کی اساس بنایا ہے ان میں: قمر احسن، اکرام باگ، شفیق، سلام بن رزاق، حسین الحق، شوکت جیات، انور قمر، انور خاں، نیر مسعود، رضوان احمد، احمد یوسف، صغریٰ مہدی، حمید سہروردی، کنور سمن، سید محمد اشرف، نجمہ شہریار، ساجد رشید، عبدالصمد، طارق چغتاری، اختر و اصف اور نشاط انور کے نام یقیناً شامل ہیں۔ آٹھویں دہائی کے دوران ان لوگوں کی تخلیق نے جس مجموعی بصیرت کا انعکاس کیا ہے اس کی ایک (لیکن شاید اہم ترین) جہت کا مختصر مطالعہ آئندہ صفحات میں کیا جائے گا۔ **مذکورہ بالا افسانہ نگاروں کی متعدد تخلیقات نے اس مطالعے کی راہ ہموار کی ہے۔**

موجودہ زندگی کی مہا بھارت میں یہ فیصلہ مشکل کیوں ہو گیا ہے کہ حق کس کی طرف ہے؟ اس سوال کا جواب افسانہ ”بھیڑیں“ (انور خاں) میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ اس افسانے کا محور کسی کردار ایک نوجوان پادری ہے۔ یہ پادری ایک روز اپنے چرچ کے باہر متعدد لوگوں سے یہ سوال کرتا ہے: ”کیا آپ کے پاس روح ہے؟“

پادری کو اس سوال کے جتنے بھی جوابات ملتے ہیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ مخاطب کو ”روح“ کی حقیقت تو کیا اُس کے معنی بھی معلوم نہیں ہیں۔ اس باطنی ناداری کے ماحول میں یہ پادری طنز و تمسخر کا نشانہ بنتا ہے اور جب واپس چرچ میں آتا ہے تو رپورٹ فادر کے سامنے بھی اپنا سوال دہراتا ہے۔ فادر اس کی ذہنی کیفیت کو سمجھنے کے بعد دو تین دن تک مکمل آرام کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ پادری اپنے کمے میں اُن دن گزارنے کے دوران سوچتا ہے: ”کیا یہ سب غلط ہیں اور میں سچ ہوں۔ ہو سکتا ہے یہی لوگ سچ ہوں۔“ اُس شام پادری چرچ سے نکلا اور زندگی کی گہما گہما کو دیکھا تو سوچے لگا: ”یہ

لے یہ فہرست مکمل نہیں ہے۔ اس نوعیت کی کوئی فہرست مکمل ہوتی ہی نہیں۔ شاید اس کا یہ مقصد بھی نہیں، بہر حال اس میں صاحبِ غمون کا نام تو شامل ہونا ہی چاہیے۔ (مستند)

دنیا کو ٹھیک کرنے نکلا ہوں جب کہ شاید مجھے خود کو ٹھیک کرنا چاہیے۔ غالباً روح کا کوئی وجود نہیں۔ یہ سوچ کر اُس کا دماغ ہلکا ہو گیا۔ ”اور وہ زندگی کی مسترتوں سے لطف اندوز ہونے کے لیے نکرہ کے شراب خانے میں چلا گیا۔ جس میز پر اُسے جگہ ملی وہاں ایک مزدور بھی بیٹھا ہوا تھا۔

”... دو تین پیگ چڑھانے کے بعد اُس کی طبیعت کسی سے بات کرنے کو چاہی۔

”کیا تمہارے پاس روح ہے؟“ اُس نے پوچھا۔

”ہاں“ اُس آدمی نے جواب دیا۔ وہ بری طرح پیے ہوئے تھا۔

”کیا؟“ پادری چونک پڑا۔ ”تمہارے پاس روح ہے؟“

”ہاں!“ اُس آدمی نے سکون سے اپنا جواب دہرایا

”تو دکھاؤ۔“ نوجوان پادری نے کہا

اُس مزدور نے ایک نظر پادری کو دیکھا اور پوچھا

”کیا تمہارے پاس روح ہے؟“

”نہیں!“ نوجوان پادری نے نشے میں بھرائی ہوئی آواز میں کہا

”تو تم نہیں دیکھ سکتے۔“ مزدور نے کہا۔ ”تم تباہ ہو چکے ہو، تم جہنمی ہو۔ تم برباد

ہو گئے ہو“ وہ چیخا۔

پادری کا نشے میں ڈولتا بدن لرز گیا۔ وہ خوف سے پیلا پڑ گیا۔ ”میں بھی برباد

ہو چکا ہوں۔“ اُس نے اپنے آپ سے کہا۔ ”میں تباہ ہو چکا ہوں، میں جہنمی ہوں۔“

وہ میز پر سر رکھ کر رونے لگا

شراب خانے میں کھلبلی مچ گئی ”یہ کون ماحول درہم برہم کر رہا ہے۔“

شراب خانے کے مالک نے اُس پیے ہوئے آدمی سے پوچھا۔

”کیا بات ہے؟“

”یہ آدمی تباہ ہو چکا ہے۔“ اُس مزدور نے کہا۔ ”کہتا ہے اس کے پاس روح نہیں

آج کل پادریوں کا یہ حال ہے۔“

سب نے مل کر پادری کو اٹھایا اور شراب خانے کے باہر ڈال دیا۔ اور افسوس

کرتے ہوئے دوبارہ شراب خانے میں چلے گئے۔۔۔“

افسانہ ”چونٹھا قصہ“ دھند میں کھوئی رہ گزرکا“ (حسین الحق) بھی اسی تباہی و بربادی کی

جانب قدرے لطیف اشارہ کرتا ہے۔ افسانے کا متکلم کردار ایک درگاہ میں، عرس کے موقع پر حاضر ہے۔ درگاہ کی پوری فضا تقدس سے معمور ہے۔ اس فضا میں اُس کا جستی وجود چشم باطن سے وہ منظر دیکھتا ہے جو دیگر حاضرین کو دیکھنا نصیب نہیں۔ دیگر آنکھیں دیکھتی ہیں کہ صاحب سجادہ اپنے سر پر چادر لیے مزار کی طرف آرہے ہیں، لیکن چشم باطن دیکھتی ہے کہ ”جن بزرگ کا عرس ہے، ان کا مزار بیچ سے چاک ہو گیا اور خوشبو کا ایک لطیف جھونکا مجھے چھو کر گزر گیا۔۔۔ وہ بزرگ جو صدیوں پہلے یہاں دفن کیے گئے تھے، فوراً کھلے ہوئے پھول کی طرح شگفتہ اور تروتازہ ہیں۔۔۔ اور میرے ارد گرد بیٹھے ہوئے لوگ، حجرے کے باہر خوش گیموں میں مصروف حضرات، چادر مبارک کے ساتھ آتے ہوئے خلفاء، مریدین، عقیدت مند اور خود صاحب سجادہ، یہ سب کے سب مُردہ ڈھانچوں میں تبدیل ہو گئے ہیں۔

مردوں کے ایسے ڈھانچے جن سے بدبو آرہی ہے!

سب کے سب سڑ گئے ہیں اور پیپ اور بدبو سے دماغ پراگندہ ہو رہا ہے! وہ تو اگر حضرت کے جسد مبارک سے اُٹھتی ہوئی خوشبوؤں کی لپٹیں نہ ہوتیں تو میں تو اب تک بے ہوش ہو جاتا۔“

افراد کی باطنی زندگی کے جس پہلو کو ان دو افسانوں کا مرکز بنایا گیا ہے، وہ اس قدر وسیع اور مختلف الجہت ہے کہ اس کی تفصیلات و وجوہات پر صفحے کے صفحے لکھے جاسکتے ہیں، لیکن اس بیان میں نہ تو افسانہ نگاروں نے تفصیل کی راہ اختیار کی ہے اور نہ ہی ان افسانوں کے مطالعے اور تفہیم میں ایسی صراحت اور تشریح مناسب ہے کہ بات تفہیم ادب کے میدان سے نکل کر سماجیات کے غیر ادبی دائروں میں داخل ہو جائے۔

آج کے آدمی کی باطنی تباہی سے پیدا ہونے والے مردہ سنائے کا داخلی و خارجی منظر بیان کرتے ہوئے، افسانہ ”دشت ہو کی صدائیں“ (حمید سہم وردی) کا ایک کردار کہتا ہے:

”شام پھیلیتی جا رہی ہے۔ خاموشی اور تنہائی روح فرسالمیوں کی کرب ناک چیخوں سے بلبلا رہی ہیں اور مجھے خاموشی کی آنکھ جیت زدہ تک رہی ہے / میں تھکا ماندہ لیٹا ہوا ہوں / یہاں کوئی نہیں ہے / حروف آواز سے بے غلط ہی / سانسوں کی مردہ مشکوں میں جکڑے ہوئے ہیں / آنکھیں میں بھرتے ہوئے /

پتھروں کی ایک ایک آواز میرے کانوں میں دھستی جا رہی ہے / میرا حال / اُن افلاس و فلاکت زدہ مجاوروں کی طرح ہو گیا ہے / جو قبروں پر بیٹھے ہوئے چندے کے ڈبوں کو حریصانہ نظروں سے تکھنے لگے ہیں۔۔۔“

یہ کیفیت صرف اس افسانے کے کردار ہی کا مقدر نہیں بلکہ ہمارے زمانے کے تمام ذی حس افراد نے اس پھیلتی ہوئی شام اور اس کے بعد آتے ہوئے اندھیرے کو محسوس کیا ہے۔ افسانہ ”طرف“ حمید سہروردی کے تین کردار بجلی کا بٹن تلاش کرنے میں مصروف ہیں۔ ان میں ایک بوڑھا ہے، ایک ادھیڑ عمر اور ایک نوجوان۔ اندھیرا ہو چکا ہے لیکن بجلی کا بٹن کہاں ہے؟ اس کا علم تین نسلوں سے تعلق رکھنے والے افراد میں سے کسی کو بھی نہیں ہے۔ چشم بصیرت پر منکشف ہونے والے تاریک بنجر کا عکس آٹھویں دہائی کے افسانے میں جا بہ جا موجود ہے۔ یہ عکس کبھی داخلی دنیا کی سرزمین پر دیکھا اور دکھایا جاتا ہے اور کبھی خارجی مظاہر و معروضات کے توسط سے۔ یہی وجہ ہے کہ زیر تذکرہ رہائی کے متعدد افسانوں میں ایک ایسا بے نام کردار متحرک ہے جو بارونق نظر آنے والے خاموش و محسوس مقامات سے گزر رہا ہے؛ آبادیوں کے باوجود، اس کردار کے اطراف و جوانب میں ہونکتا ہوا بنجر، اس عہد کے باطنی خلا کی آواز ہے۔ اس کے اطراف میں اگر کچھ زندہ ہے تو وہ ہے خوف اور فنا کا رقص۔

”کالج جاتے ہوئے میں جب بھی ریل کی پٹریاں عبور کرتا ہوں اور کوئی ٹرین شور مچاتی ہوئی میرے پاس سے گزرتی ہے تو نہ جانے کیوں مجھے محسوس ہوتا ہے کہ ابھی ایک دھماکہ ہوگا، انجن پرزے پرزے ہو کر فضا میں بکھر جائے گا اور ڈبے الٹے پلٹے نیچے گھرے گڈھوں میں گر پڑیں گے، آس پاس کی ساری چیزیں تباہ ہو جائیں گی۔“

”میں چھت پر جاتا تو پُر تشویش نظروں سے پڑوس کے مکانوں کی کھڑکیاں دیکھتا، مجھے خوف رہتا کہ اگر میں غافل ہوا تو کہیں ہلکا سا دھماکہ ہوگا اور میرے سینے سے خون کا فوارہ پھوٹ پڑے گا۔“

- کہیں گاہ - (شفق)

”سٹرک پر کوئی نہیں تھا۔ سوا اُس آدمی کے۔ اور اُس کے پیچھے کچھ فاصلے پر دو لڑکوں کے جو اسکول سے آوارہ گردی کرتے ہوئے گھر والوں کی طرف جا رہے تھے۔“

وہ آدمی سٹرک پر چلتے چلتے مڑا اور دو لڑکوں کو ایک ساتھ کچھ پے تلے کچھ ہلکے ہلکے قدموں کے ساتھ چلتے دیکھ کر شک و شبہات میں گم ہوا۔“

”دونوں لڑکوں میں سے ایک نے بھاری بھر کم کتابوں کے تھیلے میں ہاتھ ڈالا۔ دوسرے لڑکے کی آنکھیں اُس کی انگلیوں کا تعاقب کرتی ہوئی تھیلے میں داخل ہوئیں۔ یہ لڑکے۔ آخر وہی ہوانا !

یہ لوگ تھیلے میں سے ہم نکالیں گے اور مجھے ڈھیر کر دیں گے۔“

”اُس نے آخری بار آسمان کی طرف دیکھتے ہوئے اپنی ساری قوت قدموں میں سمیٹ کر انتہائی تیز رفتاری سے دوڑنا شروع کر دیا۔ اب یہی صورت حال شاید اسے بچا سکتی تھی۔ لڑکے کے بازوؤں کی قوت کی حد تک سے وہ نکل جانا چاہتا تھا۔ اس نے مڑ کے دیکھا تو لڑکے نے بھی اپنی رفتار تیز کر دی تھی اور اب بچنے کی کوئی صورت نہ پا کر۔“

اُس نے ”بچاؤ۔ بچاؤ۔“ کی دل دوز گھنٹی ہوئی چیخیں مارتے ہوئے آخری بار متعدد چیخوں کی متزلزل صدائیں سنیں۔ اور اس سے پہلے کہ معنی اُس پر کھل جاتی۔

اس سے پہلے کہ ایک دھماکہ کے بعد راکھ اور دھوئیں میں وہ تبدیل ہو جاتا۔ متعاقب آنکھوں والے لڑکے نے ”گڈ بالنگ۔ گڈ بالنگ“ کا نعرہ بلند کیا۔ وہ جو آدمی ہی تھا، اُس کے لڑھکتے ہوئے قدموں پر جیتھڑوں کی ایک چھوٹی سی گیند لڑھکی پڑی تھی۔ اکھڑی اکھڑی سانپوں کا نخرج فصائے لپیٹا میں گم ہو چکا تھا۔“

کہ۔ رشوک حیات

کسی معاشرے کے افراد میں پیدا ہونے والے خوف کی وجوہات کیا ہیں؟ اس خوف اور وجوہات کا خاتمہ کس طرح ممکن ہے؟ ایسے ان گنت سوالات کا صحافی جواب

فراہم کرنا افسانہ نگار کی ذمہ داری نہیں ہے۔ اس کا فریضہ تو اسی وقت پورا ہو جاتا ہے جب وہ عام سماجی افراد کو اُن حوادث کی خبر دے دیتا ہے جو پردہ افلاک میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ افسانہ نگار نے یہ خبر شعوری طور پر اپنے فن پارے میں سمولی ہو؛ بخلیقی لمحات میں اُس پر طاری ہونے والا سچا احساس جب مناسب الفاظ کا پیرا من حاصل کر لیتا ہے تو قاری کی ذہنی ساخت اور بصیرت کی حدود کے مطابق معنویت کا جادو جگاتا ہے۔ اپنے زمانے کی باطنی تاریکیوں، انہدام، فراموشی گاری اور گم گشتگی کو افسانہ "طلسمات" (قرآن میں اس طرح منعکس کیا گیا ہے:

"وہ روشنیاں کہاں ہیں جو ابل ابل کر باہر آتی ہیں اور حمال اُن کی روشنی میں آنے والوں کے چہروں سے اُن کی تکان کا اندازہ کر لیتے ہیں۔ اور پھر پرسکون اور آرام دہ قیام کا ہوں تک اُن کی رہنمائی کرتے ہیں۔" ابو زید نے مشکوک اور متوحش لہجے میں سوال کیا۔

"میں اپنی کوئی بہت قیمتی چیز کہیں بھول آیا ہوں۔" اچانک عارف عبداللہ نے زور سے کہا۔

"کہاں؟۔ کون سی شے؟۔" ابو زید اس کی طرف جھپٹا۔
 "کوئی بہت کم قیمت لیکن میرے لیے نہایت اہم سے۔ شاید اپنا قلم۔ یا ڈائری۔ یا کوئی اور بہت ذاتی شے۔!"
 "کہاں؟۔"

"وہیں کسی پہاڑی پر۔"

"کس پہاڑی پر؟۔"

"کسی بھی پھلی پہاڑی پر۔ میں کوئی چیز بھول ضرور آیا ہوں۔ اور

مجھے بے چینی ہو رہی ہے۔"

"شاید وہیں جہاں سے مہاجر پرندوں کی آخری قطار اڑی تھی۔" عارف عبداللہ کے ہونٹوں پر مسکراہٹ تھی۔

"وہ ہم دونوں کی مشترک تو نہ تھی؟"

"پتہ نہیں۔ یا شاید تھیلے میں میرا کوئی پیالہ یا کوئی اور برتن ٹوٹ گیا ہو۔"

”کیا مطلب —؟“

”ہاں یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کچھ کھویا نہ ہو۔ بلکہ میرے اٹانے میں کچھ ٹوٹ گیا ہو۔“
عارف عبد اللہ نے سپاٹ لہجے میں کہا۔

وہ بہت ذاتی شے کیا ہے؟ — وہ کم ہوئی ہے؟ — اٹوٹ گئی ہے؟ —
ایسے سوالات کا واضح اور متعین جواب دینا افسانہ نگار کے لئے ضروری نہیں۔ کم شدہ شے
کے بارے میں یہ سوال قائم کر دینا کہ ”وہ ہم دونوں کی مشترک تو نہ تھی؟“ افسانہ نگار کے
اس احساس کو واضح کر دیتا ہے کہ صورت حال کا مقابل کوئی فرد واحد نہیں بلکہ ایک فرد سے
شروع ہونے والی بات یا احساس کا اثر دوسروں پر مرتسم ہونا انسانی معاشرے کا لازمہ ہے
— افسانہ ”زنجیر ہلانے والے“ (سلام بن رزاق) میں ایک احساس کا اجتماعی منظر اس
طرح خلق کیا گیا ہے :

”... ہوا کے دوش پر ویسی ہی سنسناہٹ پھر ستانی دینے لگی۔ جیسی کچھ دیر قبل
ستانی دی تھی۔ جیسے ہوا کسی جہاز کے بادبان میں پھنسی سسکیاں بھر رہی ہو۔
سنسناہٹ تیز ہونے لگی۔ تیز اور تیز۔ سائون کی طرح گالوں کے پردے پھید دینے
والی۔ پھر اُسی سنسناہٹ کے سینے سے سیلاؤں ہزاروں گھوڑوں کی ٹاپوں کی
دھمک ابھرنے لگی۔“

”اوہو! پھر وہی آوازیں“

”شاید وہی زنجیر ہلانے والے واپس پورے ہیں۔“

”پتا نہیں۔“

”چلو اپنے اپنے گھروں کو لوٹ جلیں۔“

”نہیں — یہ بڑی نا عاقبت اندیشی ہوگی۔“

”پھر کیا کریں؟“

”ہمیں دیکھنا ہوگا کہ یہ لوگ کون ہیں۔“

”کیا یہ ضروری ہے یہ وہی زنجیر ہلانے والے ہوں۔“

”ہو سکتا ہے ان میں زنجیر ہلانے والے بھی شامل ہوں۔“

”اگر وہ نہ ہوئے تو؟“

”اگر وہی ہوئے تب؟“
 ”کچھ بھی ہو، ہمیں اشتطار کرنا ہوگا۔“
 ”شاستروں میں لکھا ہے۔۔۔“

”ہاں ہاں کیا لکھا ہے شاستروں میں؟“
 ”دھرم اور دھرم سے سکڑوں مضطرب آوازیں ابھریں۔“

”شاستروں میں لکھا ہے کہ زنجیر ملانے والے۔۔۔۔۔“

جملہ پھر ادھر وارہ گیا۔ ٹاپوں کی زبردست دھمک نے ایک بار پھر اس آواز کا گلا گھونٹ دیا۔۔۔ ٹاپوں کی آواز قریب آتی جا رہی تھی اور اندھیرے میں وہ سب گردنیں اٹھائے آواز کی سمت دیکھ رہے تھے۔ ایک پُر خوف تجسس کے ساتھ۔

کہانیاں جمع کرنے والے پر دیسی سے جب کہانی کی فرمائش کی گئی تو اطراف کی بلند عمارتوں کی کھڑکیاں اور دروازے بند تھے اور سکانوں میں روشنی نہیں تھی اور اس کے پاس کہانی نہیں تھی۔ لیکن آنکھوں میں دہائی کا افسانہ تخلیق کرنے والے ذہن نے خود پر کوئی دروازہ بند نہیں رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ اپنے زمانے کے کھوکھلے ہوتے ہوئے باطن اور اطراف و جوانب میں چشم بصیرت کو محسوس ہونے والی تاریکی کے باوجود اپنے شعلہ تخلیق کو روشن کیے ہوئے ہے۔ کہ یہ صرف خارج سے ہی کسب نور نہیں کرتا۔ یہ ذہن، افسانہ، مسدود راہوں کے مسافر۔“
 (رضوان احمد) کے ایک کردار کی شکل میں، نرمی خارجی وابستگی پر اصرار کرنے والوں سے یوں گویا ہے:

”بابا! آپ اپنا سفر ختم کر چکے ہیں۔ آپ نے سفر اس قدر آہستہ خرامی سے طے کیا کہ آغاز سے زیادہ دور بھی نہیں جاسکے۔ آپ کو خود بھی معلوم نہیں کہ کتنا سفر طے کیا، کیونکہ راستے میں اندھیرا تھا اور آپ نے روشنی کی ضرورت محسوس نہیں کی، مگر میں۔۔۔ سارے دروازے کھڑکیاں اور جھرد کے کھول دینا چاہتا ہوں۔“

یہی وجہ ہے کہ اس بندہ کے پاس کہانی ہے۔ اور یہ کہانی سنارہا ہے۔
 کرات ہے۔ اور اب رات اسی کی کہانی کے لئے گی۔

افسانہ اور چوتھا کھونٹ

افسانے کی اس ساری بحث میں مجھے تو بس ایک بات پوچھنی ہے کہ یہ افسانہ ہوتا کیا ہے؟ اس سوال میں میری جہالت کا اعتراف مضمر ہے۔ اگر یہ مضمر اعتراف کافی نہیں ہے تو لیجیے صاف لفظوں میں سن لیجیے کہ میں افسانے کے معاملے میں اتنا ہی بے خبر ہوں جتنا عہد قدیم کا وہ آدمی جو الاؤ پر بیٹھ کر کہانی سناتا تھا۔ خیر اُس غریب لہانی سنانے والے کی تو ایک مجبوری تھی کہ اس وقت تک پروفیسر سید وقار عظیم کی کتاب "فن افسانہ نگاری" شائع نہیں ہوئی تھی۔ مگر میری جہالت کا کیا جواز ہے؟ نہ صرف وقار صاحب کی کتاب چھپ چکی ہے، بلکہ اُس وقت سے اب تک سینکڑوں ہزاروں تنقیدی مضمون شائع ہو چکے ہیں جن میں مختصر افسانے کی جامع و مانع تعریف ہو چکی ہے کہ مختصر افسانہ وہ ہے جس میں ایک ابتدا ہو اور ایک اختتام ہو۔ اس میں ایک پلاٹ ہونا چاہیے۔ اور ایک سپینس (SUSPENSE) اور ایک کلائمکس اور ایک وحدتِ تاثر۔ اور وقار صاحب نے تو اپنی کتاب میں ماثر، ماثر رتی رتی کے حساب سے بتا دیا ہے کہ مختصر افسانے میں کیا کیا ہونا چاہیے اور کیا کیا نہیں ہونا چاہیے۔ مثلاً یہ کہ اس میں وحدتِ تاثر تو ضرور ہی ہونی چاہیے کہ "افسانہ شروع کر لے کے بعد اسے ختم کرنے تک اور ختم کر چکنے کے بعد پڑھنے والے کے ذہن پر ایک ہی اثر قائم رہے اور اس سے وہ وہی نتیجے تک لے جائے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کے لیے مخصوص کر لیا ہے۔ پس "افسانے کی تمہید، تمہید کے بعد کے درمیانی حصے، مغلطہ، خاتمہ ہر چیز اس طرح ایک دوسرے سے وابستہ ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن کو فرار کی راہ ملنی دشوار ہے۔" یہ ہے مختصر افسانے کا جو ہر اہلی جس سے فلکشن کی دوسری اصناف محروم ہیں۔ وقار صاحب نے ہمیں بتایا ہے کہ "نازل جسے پڑھنے والا ابھی ایک ہی نشست میں بیٹھ کر ختم

نہیں کر سکتا اس لحاظ سے مختصر افسانے سے بالکل مختلف ہے۔ جو چیز ایک ہی نشست میں بیٹھ کر نہ پڑھی جائے اس سے وحدتِ تاثر کی توقع ہی فضول ہے۔

یہاں سے ہمیں یہ بھی معلوم ہو گیا کہ مختصر افسانے کے سوا ایک شے ناول ہوتی ہے۔ ناول کے موجد اردو میں ٹیپٹی نذیر احمد ہیں۔ مختصر افسانے کی تاریخ منشی پریم چند سے شروع ہوتی ہے۔ ان کے بعد کرشن چندر اور منٹو کا زمانہ آتا ہے جو اردو مختصر افسانے کا عہدِ زریں ہے۔ اس کے بعد دورِ زوال جو ہنوز جاری ہے۔ تو اس وقت ہم آپ اردو افسانے کے دورِ زوال میں زندہ ہیں۔

تو صاحبو! اب جاننے کے لیے کیا بات رہ گئی۔ دودھ کا دودھ پانی کا پانی تو ہو گیا۔ مگر میری دقت یہ ہے کہ مجھے وہ کہانیاں پکڑتی ہیں جہاں دودھ کا دودھ پانی کا پانی نہیں ہوا ہے اور پوچھتی ہیں کہ تم ہیں کس کھاتے میں ڈالتے ہو؟ میں جواب دینے کو دے دیتا ہوں کہ ہمارے افسانے کی تاریخ اہل میں نئے افسانے کی تاریخ ہے۔ منشی پریم چند سے پہلے کے کسی آدمی کو ہم جانتے ہیں تو وہ مولیٰ صاحب ہیں یا گور کی صاحب۔ باقی بھٹار اکیس ڈاکٹر گیان چند کے سپرد ہے۔ محقق ہی تمہیں سمجھیں گے۔

یہ مت سمجھیے کہ میں پرانی کہانیوں کی وکالت کرنے چلا ہوں۔ ہرگز نہیں۔ وقار صاحب نے بتا دیا ہے اور میں نے جان لیا ہے کہ ان کہانیوں میں "فن اور اس کی نزاکتوں کو بہت کم دخل ہے۔ قصے یا افسانے میں فن کی پابندیاں اور بلند آہنگیاں اس وقت سے زیادہ پیدا ہوئیں جب سے ناول کی ابتدا ہوئی۔" اور ڈاکٹر گیان چند نے جمیر زانسا ٹیکلو پیڈیا کے اندر سے کیسی پتے کی بات نکالی کہ "قصے وہیں زیادہ ترقی کرتے ہیں جہاں لوگ سب سے زیادہ کابل ہوتے ہیں۔" پھر ہمیں بتایا کہ "داستانوں میں واقعی افیون کی ترنگ پوشیدہ تھی۔ سیاسی اقتدار کے نکل جانے سے سوسائٹی مفلوج ہو گئی تھی۔۔۔۔۔ ذہنی اضمحلال اور سلبِ عمل نے تخیل کو زیادہ زرخیز اور گریز کو زیادہ پسندیدہ بنا دیا تھا۔" خیر مصنیٰ ماضی۔ ڈاکٹر صاحب نے بجا کہا کہ "انیسویں صدی کے آخر میں قوم کی رگوں میں سیاسی بیداری کا لہو گرمانے لگا۔ شہروں میں زندگی منہر و ف ہو گئی۔ فرصت کسے کہ ضخیم داستانیں پڑھ سکے۔ شاید انیسویں صدی میں تو لوگوں کے پاس وقت تھا بھی لیکن بیسویں صدی میں قطعاً نہیں۔ اب کسے دماغ ہے کہ امیر حمزہ یا بوستان خیال پڑھ سکے۔" مگر صاحب عجب ہوا کہ اسی بیسویں صدی

کے بیچ عین سیاسی بیداری کے ہنگام خود ڈاکٹر گیان چند کے پاس اتفاقاً تھوڑی دیر کے لیے آگیا کہ انھوں نے ساری اچھی بری داستانیں کہانیاں پڑھ کر ان پر تحقیق کر ڈالی۔

خیر تو یہ سب کچھ جاننے سمجھنے کے بعد میں پرانی کہانیوں کی وکالت کیسے کر سکتا ہوں۔ میں تو شروع سے یہ سعی کر رہا ہوں کہ کسی طور نیا افسانہ نگار بن جاؤں کہ میرا انجام بخیر ہو۔ اور جب اٹھایا جاؤں تو کرشن اور منٹو کے پیروکاروں کے ساتھ اٹھایا جاؤں۔ مگر مجھے خراب ہونا ہوتا ہے وہ ہر صورت خراب ہوتے ہیں۔ نیا افسانہ نگار بننے کی دھن میں میری ٹھہر بھی اس شخص سے ہو گئی جسے نئے فکشن کا باوا آدم سمجھا جاتا ہے۔ اور میں یہ ان رہ گیا کہ اپنی اردو میں تو دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی ہو چکا ہے مگر یہاں تو سارا معاملہ الٹ پلٹ ہے۔ "DUBLINERS" کی کہانیوں میں وقار صاحب کی بتائی ہوئی باتوں کو ذرا جو ٹوٹا رکھا گیا ہو۔ اور "پولیس" تو ناول کی اس تعریف سے باطل ہی رہا نہیں کھاتا جو اردو کے شریف نقادوں نے میں بتائی تھی۔ جب میری سمجھ میں کچھ نہ آیا کہ "DUBLINERS" کی یہ کہانیاں کیسی ہیں اور یہ ناول کس قماش کا ہے، تو میں نے جو انٹرنیٹ میں چھوڑا اور "کنھاسا گر" کے دفتر لے کر بیٹھ گیا۔ سوچا کہ سرچھوڑنا ہی پڑا ہے تو جو انٹرنیٹ صاحب ہی کا سنگ آستان کیوں ہو اپنے یہاں بھی پتھر موجود ہیں۔ مگر کنھاسا گر تو علم دریا دھکی۔ تھما ہی نہیں ملتی۔ کہانی کو کہاں سے پکڑیں اور کہاں ختم کریں۔ ایک سمندر ہے کہ امتداد رہا ہے۔

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

ابتدا اگر ہوتی بھی ہے تو کہیں آسمانوں میں ہوتی ہے۔ ویسے یہ بھی ایک سائنس ہے کہ یہ کہانی باہر نکل کیسے۔ شوجی نے تو خلوت میں پارٹی جی کوڑا تو پٹھان رسائی بھی۔ دونوں نکل کو پھٹوں چڑھی اور ہوتی ہوئی آخر کو کناڈیا تک پہنچی۔ اسے لکھ کر خود اس نے کونسا پھل پایا جو اس کی مثال لا کر پھل پالوں گا۔ عجیب بیج در بیج کہانیاں ہیں ایک کہانی ختم ہونے لگتی ہے کہ اس سے دوسری کہانی کا کلمہ ہیوٹ نکلتا ہے۔ دوسری کہانی ختم ہونے لگتی ہے باقی لاندہ سے تیسری کہانی نکل آتی ہے۔ کوئی کہانی ابھی بیج میں ہوتی ہے کہ لاندہ سے بیج دینے لگتی ہے یہ تو "پولیس" سے بڑھ کر گورکھ دھندا ہے۔ آج کی فنی اہل طلباء میں اس سلسلے کو کیا کہا جائے؟ مختصر افسانوں اور طویل مختصر افسانوں کا مجموعہ۔ یا یہ کوئی نیم نیم قسم کا ناول ہے۔ خیر جو بھی ہے ایسا ہے کیوں؟ شاید میں تہذیب نے اس سلسلے کو جنم دیا ہے۔

اس میں حقیقت کا تصور ہی اسی طرح پیچ در پیچ ہو۔ تو پھر یہ سوچا جائے کہ وہ تصور حقیقت کیا ہے؟ میرے لیے تو اس پر گفتگو مشکل ہے۔ حقیقت افسانہ بن کر تو اپنی سمجھ میں تھوڑی بہت آجاتی ہے۔ حقیقت کے فلسفوں پر گفتگو اپنے بس سے باہر ہے۔ میں نے سوچا کہ ابھی بقدر بہت کہانیاں پڑھ لیتے ہیں۔ ان کے پیچھے تصور حقیقت کو لٹا ہے؟ یہ بعد میں ڈاکٹر وزیر آغا سے پوچھ لیں گے۔ مگر پھر مجھے الف لیلہ کا خیال آگیا۔ وہاں بھی تو کہانی ختم نہیں ہوتی۔ ایک کہانی سے دوسری کہانی، دوسری کہانی سے تیسری کہانی۔ کہانی سے کہانی نکلتی چلی جاتی ہے۔ اور تہہ در تہہ چلتی ہے۔ وہاں کہانی کا یہ تانا بانا کس تصور حقیقت کی ترجمانی کر رہا ہے؟

جب ہم ڈاکٹر گیان چند والے سیاسی بیداری کے زمانے میں داخل ہوتے ہیں تو کہانی اپنے سارے پیچ نکال کر سیدھی ہو جاتی ہے۔ تو جب کہانی کے بل نکل گئے اور وہ سیدھی ہو گئی تو نیا افسانہ کہلائی۔ اس افسانے کے پیچھے بھی کوئی نہ کوئی تصور حقیقت تو ہو گا۔ اس عہد کے نقادوں نے اس تصور حقیقت کی تشریح کی ہے۔ مجھے اپنے طور پر ترژد کرنے کی ضرورت نہیں۔ اس عہد کے نقادوں نے ہمیں بتایا کہ سماجی اور معاشی حقیقت ہی بوری حقیقت ہے۔ جو نظر آتا ہے وہی سب کچھ ہے جو نظر نہیں آتا وہ محض وہم ہے۔ تو THIRTIES کا نیا افسانہ اس تصور حقیقت کے پیٹ سے پیدا ہوا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری اس کا اسلوب ہے۔ یہ افسانہ بیشک اپنے عہد کا افسانہ تھا۔ وہ زمانہ جب ”ذہنی انحلال اور سلب عمل نے تخیل کو زیادہ زرخیز بنا دیا تھا“ گزر چکا تھا۔ اب تخیلی انحلال اور سیاسی بیداری کا زمانہ تھا۔ اس زمانے میں یہ نیا افسانہ خوب ہٹ ہوا۔ وقار صاحب نے بتایا ہے کہ نئے مختصر افسانے کا فلم کے فن سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ شاید ایسی ہی کوئی بات ہے کہ مجھے اچانک اس زمانے کی ایک ہٹ فلم یاد آگئی ہے۔ ”پکار“ اس زمانے میں بہت ہٹ ہوئی تھی۔ مجھے بھی بہت اچھی لگی تھی۔ ابھی پچھلے سال کی بات ہے کہ امرتسرٹی وی نے ”پکار“ دکھانے کا اعلان کیا۔ بس آپ کیا پوچھتے ہیں۔ میرا اسٹو لجیا تازہ ہو گیا۔ میں نے اپنے خاندان کے نوجوانوں کو بھی نوٹس دے دیا کہ کیا تم ہرے رام ہرے کرشن کے عاشق بنے پھرتے ہو؟ آج تم ”پکار“ دیکھنا۔ تو صاحب ”پکار“ دیکھی۔ اس کے بعد ہوا یہ کہ ان نوجوانوں نے مجھے طنز بھری نظروں سے دیکھا کہ اچھا اس فلم کی آپ تعریف کر رہے تھے۔ اور قبر تو یہ ہے کہ انہیں پری چہرہ نسیم بھی پری چہرہ نظر نہیں آئی۔ میں خود مجھ گیا تھا۔ میرے پاس ان کی طنز کا کوئی جواب

نہیں تھا۔

اس زمانے کی بہت فلمیں اور بہت افسانے دونوں ہی بے کشش ہو چکے ہیں۔ آخر کیوں؟ چلیے فلم تو ادنیٰ آرٹ سمجھی جاتی ہے مگر THIRTIES کا ادب تو ادنیٰ آرٹ نہیں تھا وہ عہد تو ادب عالیہ کو جنم دے رہا تھا۔ پھر ایسا کیوں ہے کہ اس عہد کے بہت افسانے اب افسانے کے قاری کو اندر سے نہیں ہلاتے۔ اس سوال کا جواب مجھے لارنس سے ملا کہ اگر ایک دفعہ کسی کتاب کا پورا پتہ چل جائے یہ پتہ چل جائے کہ اس میں کتنی گہرائی ہے اور ایک دفعہ اس کے معنی طے ہو جائیں تو پھر وہ کتاب مر جاتی ہے۔ میں نے دل میں کہا کہ لارنس ٹھیک کہتا ہے۔ افسانہ اور عورت دونوں میں کشش اسی صورت میں رہتی ہے کہ کچھ دکھائے کچھ چھپائے مگر "پکارنے کے زمانے کا افسانہ تو لکھا ہی گیا تھا اس تصور کے تحت کہ پردے کے پیچھے کچھ نہیں ہے جتنا کچھ نظر آتا ہے وہی حقیقت ہے۔ تو اس افسانے میں ایک نظر میں سب کچھ نظر آ جاتا ہے۔ معنی یہاں بالکل اسی طرح طے ہیں جس طرح وقار صاحب نے تجویز کیے تھے کہ پڑھنے والا "وہی نتیجے نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کے لیے مخصوص کر لیے ہیں" اور وہ جو وقار صاحب نے کہا تھا کہ افسانہ ایسا ہو کہ پڑھنے والے کے ذہن کو شہر ار کی راہ ملنی دشوار ہو جائے تو واقعی یہ افسانہ ایسا ہی باندھ کر لکھا گیا ہے۔ ذہن یہاں ایک طے شدہ معنی کی قید میں ہوتا ہے۔ اس کے لیے اس سے کوئی راہ فرار نہیں ہوتی کیا آپ "بیٹا لکھسی" کے معنی اس طرح طے کر سکتے ہیں؟

اب مجھے ایک کہانی یاد آرہی ہے۔ ایک بادشاہ تھا۔ اس کے پانچ بیٹے تھے ہر بیٹے کو اس نے گھڑ سواری، تیر اندازی، شمشیر زنی جیسے فنون کی تعلیم دلائی جب تو بڑا بالغ ہوا اور کمالات میں دستگاہ حاصل کی اسے گھوڑا اور تیر لمان دے کر لپکا کہ اب تم بڑے بڑے جہاد اور شکار کھیلو۔ مگر دیکھو تین گھوڑے تھک جانا چوتھے گھوڑے مت جانا چاروں بیٹوں نے باپ کے حکم کو مانا۔ تین گھوڑے گئے شکار کھیلنا اور خیر و عافیت کے ساتھ محل میں واپس آ گئے۔ پانچواں سر پھر اٹھا۔ اس نے علم عدد و لی کی تین گھوڑے سواری چوتھے گھوڑے کو اٹل کیا پس پھر رتہ بھولا۔ آفتوں میں پھنسا اور کمبھ کا کہیں نکل گیا۔

اردو کے نئے افسانے لکھنا ہی نہیں مجھے کچھ اسی قسم کی نظر آتی ہے۔ اس محدود لیٹریچر اور چوٹنی رہائی میں اردو افسانہ تین گھوڑے پھرتا رہا ہے۔ اور سرائی اس قدر قریب کی ہدایت

ہی یہ تھی۔ کسی نے اگر بے راہ روی اختیار کی بھی مثلاً اگر کسی نے جدید نفسیات کے بتائے ہوئے رستے پر چل کر یہ جھانسنے کی کوشش کی کہ اندر کیا ہو رہا ہے تو مار کسی نقادوں نے فوراً ٹوک دیا کہ بری بات سو ایک ڈیڑھ استثنائے قطع نظر افسانہ نگاروں کا چال چلن بالعموم درست رہا مگر پانچویں دہائی میں نئے آنے والوں میں کچھ بے چینی کے آثار پیدا ہوئے۔ اور تو اور منٹو صاحب کو بھی اپنے اسلوب کی طرف سے بے اطمینانی ہوئی اور انھوں نے دوسری طرز سے افسانہ لکھنے کی کوشش کی۔ دہائی کے ختم ہوتے ہوئے بیسیوں نے سرکشی اختیار کی۔ اور اس کے بعد تو اللہ دے اور بندہ لے۔ بزرگوں نے افسانہ لکھنے کے جو جو نسخے بتائے تھے انھوں نے ان سب کو طاق میں رکھا اور دوسری ہی طرح کا افسانہ لکھنے کی کوششیں ہونے لگیں۔ اس افسانے کو آپ علامتی کہیں، تجریدی کہیں۔ میں یوں کہوں گا ہمارا افسانہ چوتھے کھونٹ میں داخل ہو گیا ہے۔

اصل میں منطقی ذہن رکھنے والوں نے افسانے کی مختلف اصناف کی جو تعریفیں وضع کی تھیں جو جو سانچے مقرر کیے تھے جو جو ضابطے نافذ کیے تھے وہ سب بیسویں صدی کے فلکشن نگاروں کے ہاتھوں ٹوٹ پھوٹ گئے۔ تین کھونٹ انیسویں صدی تک تھے۔ بیسویں صدی میں فلکشن چوتھے کھونٹ میں داخل ہوتا ہے۔ اردو افسانہ بیسویں صدی کے پنج انیسویں صدی کو اپنے سینے سے لگائے رہا اور اپنے آپ کو نیا سمجھنا رہا۔ صدی کا نصف سے زیادہ اس نے اسی میں گنوا دیا۔ مگر اب وہ بھی بیسویں صدی میں سانس لینا چاہتا ہے۔ اس کے یہاں بھی اس خواہش نے کروٹ لی ہے کہ چوتھے کھونٹ میں داخل ہو۔ کسے دیکھا تو جائے کہ ہوتا کیا ہے۔ کچھ تو سوچ سمجھ کر داخل ہوئے مگر بہت سے بس دیکھا دیکھی داخل ہو گئے۔ ان پر تو رحم ہی کھایا جاسکتا ہے کہ بے چارے خواہ مخواہ مارے گئے۔ کبھی کبھی مجھے یوں لگتا ہے کہ یہ آج کے سب ہی نئے افسانہ نگار قربانی کے بکرے ہیں۔ وہ اہل میں اپنی قربانی دے کر بامعنی نئے افسانے کے لیے زمین ہموار کر رہے ہیں۔ اگر ایسا بھی ہے تو کیا بری بات ہے۔ آزادی کے لیے جانیں دی جاسکتی ہیں تو افسانے کے لیے جانیں کیوں نہیں دی جاسکتیں۔ یہ بھی آزادی ہی کی جنگ ہے۔ آج کا افسانہ علامتی اور تجریدی بن کر روایتی افسانے کی جبریت کے خلاف لڑ رہا ہے۔ یہ لڑائی پچھلے اسلوب نگارش کے خلاف ہے، افسانے کے اُس تصور کے خلاف ہے، اور اُس تصور حقیقت کے خلاف ہے جس نے اس افسانے کو اور اس اسلوب نگارش کو جنم دیا تھا۔ ہاں اگر نئے افسانہ نگار اُس تصور حقیقت کو قبول کیے رہیں اور اُس کے پیٹ سے پیدا ہونے

والے افسانے اور اسلوب نگارش کے خلاف لڑتے رہیں تو مجھے ڈر ہے کہ ان کی ساری پیکار ضائع ہی نہ چلی جائے۔

خیر تو اب اردو افسانہ چوتھے کھونٹ میں ہے اور خرابی سے دوچار ہے۔ اس کے لکھنے کے جو ضابطے بنے تھے، ادب آداب طے ہوئے تھے وہ ملیا میٹ ہو چکے ہیں۔ نہ پلاٹ، نہ سسٹیم، نہ کلائمکس۔ مگر عجیب بات یہ ہے کہ ویسے تو یہ افسانہ نگار حد بندیوں کے قائل نہیں مگر ماضی و ہاضم کی حد بندی پر بہت مصر ہیں اور نئے پرانے میں بہت انفریق کرتے ہیں۔ یہ حد بندی کیوں ہے۔ اور یہ نیا پرانا کیوں ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ مہاتما بدھ کی جانتک کتنی کیوں نئی کہانیاں نہیں ہے اور آج کی علامتی کہانی کیوں نئی کہانی ہے۔ "بیتال پچپیسی" کیوں پرانی کہانی ہے اور ٹامس مان کی "TRANSPPOSED HEADS" کیوں نئی کہانی ہے۔ پھر وہی لارنس والی بات کہ جس تحریر کی گہرائی کی ایک مرتبہ پیمائش ہو گئی اور معنی طے ہو گئے تو وہ مرجاتی ہے۔ چلیے مردہ نہ کہیے پرانی کہہ لیجیے۔ مگر "بیتال پچپیسی" کی سردھڑ کے ادلے بدلے والی کہانی تو مان کے TRANSPPOSED HEADS کے بعد بھی بھیجہ بدی نظر آتی ہے۔ جیسے ابھی اس کی بہت پیمائش ہوئی ہے۔ تو میں اسے پرانی کہانی کیسے جانوں۔ یہ تو ان کہانیوں کا کمال ہے کہ بہت پرانی ہیں، مگر پرانی نہیں ہو پاتیں۔ اور یہ تیسری چوتھی دہائی کے افسانے۔ وہ کل لکھے گئے آج پرانے نظر آتے ہیں۔

سردھڑ کے ادلے بدلے کی کہانی بیتال پچپیسی کا حصہ ہے۔ بیتال پچپیسی کتنا سست ساگر کا حصہ ہے۔ کہانی کے اندر کہانی، پھر اس کے اندر کہانی یہ کہانیاں کیا ہیں، ندیاں ہیں، کہاں کہاں سے بہتی آتی ہیں اور ساگر میں ملتی چلی جاتی ہیں۔ کہانیوں کا اٹھارہ ساگر اب بیت کا سمندر۔ سو کہانی ختم کیسے ہو۔ مگر کافکا نے اپنا ناول "CASTLE" بیسویں صدی میں لکھا اور اسے ختم نہیں کر پایا۔ نقاد افسوس کرتے ہیں کہ ناول ادھورا رہ گیا۔ مگر کیا اس ناول کا واقعی کوئی اختتام ہو سکتا تھا۔ اگر کافکا اس ناول کو خدا خواستہ چالیس قدم دور پورا کر ڈالتا اور واقعی اس کا کوئی اختتام ہوتا تو پھر یہ کافکا کا "کاسل" "تو نہ ہوتا، کوئی اور ہی ناول ہوتا۔ شاید کوئی دوسرے درجے کا ناول۔

"کاسل" کا حوالہ میں نے دینے کو تو رے دیا مگر اب سوچ رہا ہوں کہ ناول کی تعریف پر یہ پورا بھی اترتا ہے یا اور اب پھر میرا ذہن الجھ رہا ہے۔ آخر ناول ہوتا کیا ہے۔ اس سے

مجھے ناصہر کاظمی یاد آگیا۔ اس نے ایک دفعہ عسکری صاحب سے بڑی معصومیت سے پوچھا تھا کہ عسکری صاحب، یہ تغزل کیا ہوتا ہے۔ اور ظالم نے یہ بات ایسے وقت میں پوچھی تھی جب جگر صاحب ابھی زندہ تھے اور معاذ اللہ اور ارے توبہ والی غزل عروج پر تھی اور شرفانا صہر سے ناراض تھے کہ اس شخص نے غزل میں گھاس کا لفظ باندھا ہے۔ ناصہر سے پہلے ”بالِ جبریل“ کی غزلوں نے ان شرفا کو پریشان کیا تھا کہ وہ غزلیں بھی تغزل سے منحرف نظر آتی تھیں ویسے یہ کیا بات ہے کہ شاعری میں جب بھی کوئی نیا آدمی پیدا ہوتا ہے تو وہ پہلے شاعری کے مسئلہ اصولوں ضابطوں اور ادب آداب کو نہیں نہس کرتا ہے۔ اساتذہ نقاد اور مدرسین بہت ہا ہا کار کرتے ہیں مگر وہ اپنا کام کر جاتا ہے۔ افسانے میں بھی یہی ہوا ہے۔ اب یوں دیکھیے کہ ادھر نقادوں نے کتنی جانفشانی سے ناول کے کچھ خصائص متعین کیے تھے، کچھ شرطیں مقرر کی تھیں، جو فورسٹر صاحب کی معرفت ہمارے مدرسوں اور نقادوں تک بھی پہنچیں۔ کافکا نے ناول لکھتے وقت ان سب کو بالائے طاق رکھ دیا۔ اور لارنس کی سنو۔ اس بھلے آدمی نے انجیل کو بھی ناول قرار دیا اور مکالمات افلاطون کے بارے میں کہا کہ یہ تو فلسفیانہ رنگ کے مختصر ناول ہیں۔

لارنس سے شہ پاکر اگر میں کتھا سرت ساگرا اور الف لیلہ کو ناول کہ دوں تو؟ لیکن جانے دیجیے ناول کہہ دینے سے ان میں کونسا سرخاب کا پر لگ جائے گا۔ اور اگر ان کی کہانیوں کو مختصر افسانے ثابت کر دیا جائے تو ان کی عزت میں کونسا اضافہ ہو جائے گا۔ ناول کی تعریف کے مطابق ناول لکھنا بھی کوئی ایسے کمال کی بات ہے! اور مختصر افسانوں کا کیا ہے وہ تو بے چارے انور عظیم بھی لکھ لیتے ہیں۔

اصل میں ادب میں حدود و قیود اس وقت قائم ہوتی ہیں جب پر واز میں کوتاہی آجاتی ہے اور تخلیقی جذبے کا بہاؤ رکنے لگتا ہے۔ جب مشرق اپنی جون میں تھا تو اس کے تصور میں کائنات لامحدود تھی اور حقیقت بے پایاں۔ معلوم ایک جزیرہ تھا۔ اس کے ارد گرد نامعلوم کا سمندر امنڈنا تھا۔ جب ہی تو اس کی کہانیوں میں خواہ وہ ہندو تہذیب کے پیٹ سے پیدا ہوئی ہوں یا اسلامی تہذیب کی آغوش میں پلی بڑھی ہوں، ہر معلوم کے گرد نامعلوم کا ہالہ منڈلاتا ہے۔ ورا کی حدیں ماورائے اعظم میں گڈنڈ نظر آتی ہیں جنگل میں تین کھونٹ کے بعد چوتھا کھونٹ۔ حویلیوں میں چھ دروں کے بعد ساتواں در۔ بندہ

بشر ہے مگر اپنے قالب میں مقید رہنا شرط نہیں۔ کچھ پتہ نہیں کہ کون روح کب اپنا قالب چھوڑ کر کسی دوسرے قالب میں چلی جائے۔ اس نوع کا تجربہ کہیں فنی محدود و قیود کا تحمل ہو سکتا تھا! ان کہانیوں میں کہانی تکنیک نہیں، بہاؤ ہے۔

جب حقیقت کا تصور محدود ہو گیا اور کائنات معلوم کی حدوں میں سمٹ سکتا لگتی تو پھر کہانی میں بھی نہ وہ دنیا رہی نہ وہ آدمی رہا۔ نامعلوم غائب نہ چوٹھا ٹھوسٹ نہ ساتواں درجہ اور آدمی اپنے قالب میں مقید اپنے سماجی قالب میں۔ کہانی بھی ایک فارم میں مقید ہو گئی۔ وہ نیا افسانہ بن گئی۔ سماجی حقیقت نگاری کا افسانہ۔ کہہ ہی حقیقت کا اظہار اپنی کہانی کی روایت کو کھوکھو کر ہم نے مغرب سے یہ کچھ پایا۔ اور عجب بوا کہ وہاں کے چھوٹے یہاں آکر بڑے بن گئے اور ہمارے مرشد ٹھہرے۔ موپساں، گورکی، اوہنزی مگر ادھر اس عرصے میں جوائس پیدا ہو چکا تھا۔ اور کافی جس نے "کاسل" لکھا اور METAMORPHOSIS - لیجیے ناول اور مختصر افسانے کے ساپخوں کو توڑ پھوڑ کر اور ان میں مضمون تصور حقیقت کو جھٹلا کر پرانی کہانی واپس آگئی۔ وہی مشرق کی پرانی کہانی مگر وہاں جون بدلنے کا مطلب ایسا تھا یہاں ایسا ہے۔ یہ نیا افسانہ کیسے بن گیا۔ اگر یہ نیا افسانہ ہے تو وہ تصور حقیقت کہاں لیا جو مادی اور علوم دنیا تک محدود ہے۔ اس تصور حقیقت کو ماننے والے زمین کا اس افسانے کے ساتھ تہجد ممکن ہے یا نہیں۔ میرے ذہن میں ایسے ہی سوالات پیدا ہو رہے ہیں۔ یاد دانی بھی بہت سے سوالات اٹھا سکتے ہیں۔ مبادا میں ان سوالات میں الجھ جاؤں اور گڑبڑا جاؤں میں راجہ بکرم والا نسخہ استعمال کرتا ہوں۔ راجہ بکرم چوبیس کہانیوں تک پینال کے سوالوں کا جواب دینے کی کوشش کرتا رہا اور دُبا میں پڑا رہا۔ چوبیسویں کہانی پر پینال کے سوال پر وہ چپ ہو گیا اور حقیقت کو پا گیا۔ تو میں راجہ بکرم والا نسخہ استعمال کرتا ہوں اور چپ ہوا جاتا ہوں۔

افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ

اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دلچسپ ہو جاتا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب ”ہاں“ ہے تو کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے کے دو نام ٹھہرتے ہیں۔ یا اگر ایک ہی شے ہیں تو لازم و ملزوم ضرور بن جاتے ہیں۔ اگر اس سوال کا جواب ”نہیں“ میں ہے تو یہ کہنا ممکن ہو جاتا ہے کہ افسانہ کہانی پن کے باوجود غیر دلچسپ ہو سکتا ہے۔ اس کی دوسری شکل یہ بھی ہے کہ افسانہ غیر دلچسپ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی دلچسپ ہونا افسانے کی شرط نہیں ہے۔ اس کی تیسری شکل یہ ہے کہ یہ ضروری نہیں کہ ہر دلچسپ چیز افسانہ ہو۔ یہ تمام مقدمات اس لیے بن سکے ہیں کہ ہمارے پہلے سوال، کہ اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دلچسپ ہو جاتا ہے، اس کا جواب نفی میں دیا گیا ہے۔ لیکن کیا نفی میں جواب ممکن ہے؟

اس آخری سوال پر غور کرنے سے پہلے چند باتوں کا حتی الامکان تصفیہ ضروری ہے مثلاً یہ ضروری ہے کہ افسانہ ”کہانی پن“ اور ”دلچسپ“ ان اصطلاحات کی تعریف متعین کر لی جائے۔ آسانی کے لیے ”افسانہ“ کو FICTION کے معنی میں رکھیے، کیونکہ ناول اور افسانہ تخلیقی اور اظہاری اعتبار سے ایک ہی صنف ہیں اور اگر فکشن کی تعریف یا حد بندی ہو سکے تو ہم اسے ناول اور افسانہ دونوں کے لیے کام میں لاسکیں گے۔ فکشن کے بارے میں سب سے آسان بات یہ ہے کہ فکشن ان تمام طرح کے افسانوں سے الگ ہوتا ہے جن کا تعلق کم و بیش زبانی بیان سے ہے۔ لہذا داستان، عوامی کہانیاں، FABLES، بچوں کی کہانیاں FAIRY TALES، یہ فکشن نہیں ہیں۔ محض اس وجہ سے نہیں کہ اصلاً ان کا تعلق زبانی بیان سے ہے، کیونکہ بہت سی داستانیں وغیرہ لکھی بھی گئی ہیں یا انھیں زبانی سن کر لکھا جاسکتا ہے بلکہ اس وجہ سے زبانی بیان کی تکنیک، اس کے فنی تقاضے اور ایک حد تک اس کی جمالیات، جس

طرح کی ہوتی ہے وہ ان تحریروں میں نظر نہیں آتی جنہیں ناول یا انشاء کہا جاتا ہے اسی طرح اردو ہندی کے وہ قصے کہانیاں جو داستانی طرز کے ہیں اگرچہ وہ کبھی سنائے نہیں گئے بلکہ پھر پر مقبول ہوئے مثلاً حاتم طائی، چار درویش، توتا مینا وغیرہ، وہ بھی فلش نہیں ہیں نمثیل یعنی ALLEGORY بھی فلش نہیں ہیں نمثیل کا معاملہ ذرا پیچھا ہے، کیونکہ داستان قصہ کہانی، FAIRY TALES، FABLE وغیرہ کی حد تک تو ہم بہ آسانی کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس لیے فلش نہیں ہیں کہ انہیں زبانی بیان کی تکنیک میں لکھا یا بیان کیا جاتا ہے اور زبانی بیان والی افسانوی تحریر ایک الگ ہی صنف ہے لیکن نمثیل کو فلش کیوں نہ کہا جائے؟ اس کے دو تین جواب ممکن ہیں۔ ایک تو بہت ہی آسان ہے کہ اگرچہ نمثیل زیادہ تر لکھی ہی جاتی ہے زبانی سنائی نہیں جاتی، لیکن اس کا تاثر زبانی بیان کا سا ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات ہمیں بہت دور نہیں لے جاتی، کیونکہ تاثر کی حد تک بہت سے جدید افسانوں میں نمثیلی عنصر تلاش کرنا مشکل نہیں۔ پھر دوسرا جواب یہ ممکن ہے کہ نمثیل، فلش کے برعکس کرداروں کو افسانوں کی طرح بلکہ IDEA کی طرح پیش کرتی ہے۔ نمثیل میں جن لوگوں کا ذکر ہوتا ہے وہ نفس خیالات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جسم ایک مملکت ہے، دل جس کا بادشاہ ہے، آنکھیں جس کی نگہبان ہیں، ہاتھ جس کے محافظ ہیں وغیرہ۔ یہ پڑھتے وقت ہم جان لیتے ہیں کہ جسم کسی شہر یا ملک کا نام نہیں، دل کسی شخص کا نام نہیں، آنکھیں اور ہاتھ اس طرح کے نگہبان اور محافظ نہیں جس طرح کے نگہبان اور محافظ ہم بادشاہوں یا حکومتوں کے پاس دیکھتے ہیں۔ یہ جواب بڑی حد تک درست ہے لیکن اس میں کوئی کلام نہیں کہ اس طرح کی نمثیل میں ہی جسم، دل، آنکھیں ہاتھ وغیرہ ایک ANTHROPOMORPHIC حقیقت اختیار کر لیتے ہیں اور ہمیں ان سے اسی قسم کی ہمدردی، دوستی، خوف، محبت وغیرہ ہو سکتی ہے جیسی فلش کے کرداروں سے ہوتی ہے۔ لہذا خیالات کی نمائندگی کرنے والے کردار نمثیل کی خصوصیت تو ہیں، لیکن ان کرداروں میں بھی انسانی عناصر در آتے ہیں۔ پھر تیسرا جواب یہ ممکن ہے کہ نمثیل ظاہر اور بین طور پر لسی بات کو ثابت یا ذکر کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے، جبکہ فلش کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔ یہ جواب بالکل درست ہے اور ان تینوں جوابات کی روشنی میں ہم نمثیل کو فلش سے الگ کر سکتے ہیں۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ ابھی تک ہم نمثیل کے لیے کوئی ایسا اصول نہیں وضع کر سکے ہیں جو بذاتہ نمثیل کے مختص ہو۔ ہم صرف یہ کہتے رہے ہیں کہ نمثیل میں یہ ہوتا ہے، یہ ہونا ہے اور فلش

میں یہ نہیں ہوتا، یہ نہیں ہوتا۔ لیکن یہ تو محض ان اصناف کی PHENOMENOLOGY ہوتی، اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تمام تمثیلیں اور تمام فلکشن ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ایسا ہوتا ہے یا ایسا نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کہ کل کوئی تمثیل ایسی لکھ دی جائے جو فلکشن کی طرح کسی بات کو رد یا ثابت کرنے کے لیے ظاہر اور بین طور پر نہ استعمال ہو سکتی ہو۔ خیر، اس کا جواب یہ ممکن ہے کہ بات کو رد یا ثابت تو نہیں لیکن بات کو ظاہر کرنے کے لیے، یعنی اسے پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے، ایک اور صنف موجود ہے جسے PARABLE کہتے ہیں۔ اس کے لیے اردو میں کوئی موزوں لفظ نہیں ہے لیکن حضرت عیسیٰ سے لے کر کافکا تک PARABLE کا ایک طویل سلسلہ موجود ہے جس کے ذریعہ ہم اس صنف کو پہچان سکتے ہیں۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ افسانوی، تحریر جو کسی بات کو پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے لکھی جائے PARABLE کہلائے گی اور وہ تحریر جس میں کسی بات کو ثابت یا رد کرنا ہو تمثیل یعنی ALLEGORY کہلائے گی اور اگر کوئی تمثیل ایسی لکھی جائے جس کے ذریعہ کوئی بات پردے میں رکھ کر بیان ہو یا کوئی بات بین طور پر رد یا ثابت نہ ہوتی ہو، اسے فلکشن کے زمرے میں لانا غلط نہ ہوگا۔ یعنی PARABLE کی صنف کا موجود ہونا ہمیں اطمینان دلاتا ہے کہ تمثیل کا تفاعل ہر طرح متعین ہے اور اسے اس کا وصف ذاتی کہہ سکتے ہیں۔ جب تمثیل کا رجحان فلکشن کی طرف ہوتا ہے تو وہ PARABLE بن جاتی ہے۔

لہذا فلکشن وہ تحریر ہے جس میں زبانی بیان کا عنصر یا تو بالکل نہ ہو یا بہت کم ہو، جس کے ذریعہ کسی بات کو بین طور پر ثابت یا رد نہ کیا جاتا ہو اور جس کے کرداروں میں کوئی ایسی بات ہو جس کی بنا پر ہم ان سے انسانی جذبات کے دائرے میں رہ کر معاملہ کر سکیں۔ پھر بیان سے کیا مراد ہے؟ کیا بیان ہی فلکشن کا کہانی پن ہے؟ یا کہانی پن وہ وسیلہ ہے جس سے بیان وجود میں آتا ہے؟ ظاہر ہے کہ بیان کو فلکشن کا کہانی پن نہیں کہہ سکتے، کیونکہ بیان میں کہانی شامل ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی۔ اسی طرح یہ بھی ظاہر ہے کہ کہانی پن وہ وسیلہ نہیں جس کے ذریعہ بیان وجود میں آتا ہے، کیونکہ بیان کل ہے اور کہانی جز۔ یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ بیان وہ وسیلہ ہے جس سے کہانی وجود میں آ سکتی ہے، لیکن آخر بیان ہے کیا؟ والٹر اسکاٹ کے ناولوں کا تصور کیجیے جن میں مناظر فطرت، علی الخصوص جنگل اور پہاڑ کا بیان تیس تیس صفحوں پر پھیلا ہوا ہے۔ اور آگے جائیے تو ہارڈی کے ناولوں، خاص کر

THE RETURN OF THE NATIVE کا پہلا طویل باب محض اس نیم جمل خط زمین کا بیان ہے جسے ہارڈی نے EGDON HEATH کا نام دیا ہے۔ اور آگے دیکھے تو فلوہیر نے مولیٰ معمولی مناظر، مثلاً رات کے وقت ڈرائنگ روم کو بیان کرنے میں اور پروست لے عام طرح کی پارٹیوں اور جلسوں کو بیان کرنے میں اور JULIUS ROMAINS نے اپنے ناول THE BODY'S RAPTURE میں مرکزی کردار کے ریل کی پٹری کو پار کرنے کو بیان کرنے میں صفحات کے صفحات صرف کر دیئے ہیں۔ دستہ لف سکی کا FRASKOLNIKOV اپنے اقدام قتل کی توجیہ اور فلسفیانہ اساس قائم کرنے کے لیے ہزار ہا الفاظ خرچ کرتا ہے۔ ایسی مثالیں بے شمار ہیں، یہ سب بیانیہ ہے، لیکن کہانی نہیں ہے اگرچہ کہانی کا جز ہے۔

بیانیہ وہ گاڑی ہے جس پر کردار اور واقعات سفر کرتے ہیں۔ مناظر اور لینڈ اسکیپ بھی اسی کی کھڑکی سے دکھائی دیتے ہیں۔ ہر وہ تحریر بیانیہ ہے جس میں واقعے یا کردار کے انعقاد کا امکان ہو۔ اس بات سے غرض نہیں کہ کسی مقررہ تحریر میں کوئی واقعہ یا کردار منعقد ہوا بھی ہے کہ نہیں۔ بس امکان کا وجود کافی ہے۔ واقعے سے مراد کوئی وقوعہ، کوئی حادثہ یا کوئی سانحہ۔ اور کردار سے مراد ہے کوئی انسان یا کوئی جی ہستی جسے ہم ذی روح فرض کر سکتے ہوں یا ذی روح جانتے ہوں اور جس سے دوچار ہونے پر ہم انسانی جذبات کے دائرے میں آسکیں۔ ایسی صورت میں جانور، پھول، پھوس، مکان کوئی بھی چیز کردار کا کام کر سکتی ہے، لیکن عام طور پر کردار سے انسانی کردار مراد لیا جاتا ہے کیونکہ غیر انسانی کرداروں میں اتنی پیچیدگی اور بوقلمونی کا امکان نہیں کہ ان کے تعلق سے انسانی جذبات کے جس دائرے میں ہم داخل ہوں وہ کم سے کم اتنا شدید یا وسیع ہو کہ اس پر حقیقی جذباتی دائرے کا اطلاق یا احتمال ہو سکے۔

کہانی عام طور پر کردار اور واقعے کے INTERACTION سے وجود میں آتی ہے، لیکن یہ ممکن ہے کہ اس INTERACTION میں کردار کا عمل دخل بہت کم ہو، صرف واقعہ پیش منظر میں ہو۔ یا یہ کہ واقعے کا عمل دخل بہت کم ہو اور کردار اس قدر پیش منظر میں ہو کہ واقعے کی اہمیت کم ہو جائے یا محسوس نہ ہو۔ یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دونوں میں INTERACTION ایک رشتہ کشی کی سی کیفیت پیدا کرے، کبھی کردار حاوی ہو کبھی واقعہ حاوی ہو۔ وہ تمام فلکشن جس میں واقعہ بیش از بیش حاوی رہتا ہے، زبانِ بیان کے قریب

یا تمثیل یا PARABLE سے دور ہوتا ہے۔ تمام صورتوں میں بیانیہ کہانی بیان کرنے کا وسیلہ ٹھہرتا ہے اور کہانی اس کا حصہ بھی رہتی ہے۔ وسیلہ اس معنی میں کہ اس کے ذریعہ کردار اور واقعات کا INTERACTION ظاہر ہوتا ہے اور کہانی اس کا حصہ اس معنی میں رہتی ہے کہ کہانی کے بغیر، محض کہانی کے امکان پر بھی بیانیہ قائم ہو سکتا ہے۔ کردار اور واقعے کے باہم رد عمل کے نتیجے میں کہانی وجود میں تو آتی ہے، لیکن کہانی کا کوئی بُرد وجود نہیں۔ طبیعیات کے باریک ترین ذروں کی طرح کہانی کو بھی صرف اسی وقت دیکھا جاسکتا ہے جب وہ حرکت میں ہو۔ کہانی شروع اور ختم ضرور ہوتی ہے لیکن اس کا شروع اور ختم کسی آواز مثلاً ٹیلی فون کی گھنٹی جیسا شروع اور ختم نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف اس میں آغاز اور انجام ہوتا ہے۔ یعنی اگر فون کی گھنٹی کے بجنے اور رکنے کو STARTING اور STOPPING کہا جائے تو کہانی کے شروع اور ختم ہونے کو BEGINNING اور CONCLUSION کہا جائے گا۔

ارسطو کی یہ تعریف منطقی طور پر درست ہے کہ شروع وہ ہے جس کے پہلے کچھ نہ ہو اور ختم وہ ہے جس کے بعد کچھ نہ ہو۔ لیکن کہانی کے فن کے لیے یہ تعریف ناقص بلکہ غیر ضروری ہے۔ کہانی کی حد تک شروع اور ختم کی تعریف یہ ہے کہ شروع وہ ہے جس کے پہلے جو کچھ ہو وہ فنی طور پر غیر ضروری ہو، اور ختم وہ ہے جس کے بعد جو کچھ ہو وہ فنی طور پر غیر ضروری ہو، یعنی کہانی کو وجود میں آنے کے لیے وہ سب غیر ضروری ہو جو شروع کے پہلے اور ختم کے بعد ہو۔

جب حرکت کہانی کے وجود کی شرط ٹھہری تو ظاہر ہے کہ کہانی پن سے مراد ہے کہانی کی وہ صفت جس کے ذریعہ وہ آگے بڑھتی ہے۔ لیکن آگے بڑھنا بھی ہمیشہ سیدھی لکیر میں بڑھنے کے مراد نہیں ہوتا۔ بعض اوقات کہانی اپنے گرد و پیش میں پھیلتی ہے، یعنی جن واقعات کا اس میں ذکر ہوتا ہے وہ زمانی ترتیب سے نہیں درج کیے گئے ہوتے، بلکہ ممکن ہے کہ بیک وقت مختلف کرداروں کو الگ الگ پیش آرہے ہوں۔ یا ممکن ہے کہ وہ ایک ہی کردار کے محسوسات اس کی یادیں اس کے تاثرات ہوں۔ ممکن ہے محض تاثرات کا بیان اس طرح ہو کہ اس میں کہانی کو پھیلنے کا موقع مل جائے۔ بہر حال کہانی، کہانی پن کے ذریعہ آگے بڑھتی ہے اور آگے بڑھنا واقعے کی کثرت کے مراد ہوتا ہے۔ اگر اس کثرت میں کسی طرح کی زمانی ترتیب نہ ہو تو آگے بڑھنے کا احساس فوری اور شدید نہیں ہوتا، لیکن کہانی بڑھتی یا پھیلتی ضرور ہے۔ کیونکہ کہانی کسی ایک نقطے کسی ایک لمحے کا نام نہیں ہے، بلکہ ایک سلسلے کا نام

ہے۔ اس سلسلے میں زمانی ربط ہو سکتا ہے، تاثراتی ربط ہو سکتا ہے، یا محض وہ ربط ہو سکتا ہے جو ایک کردار کے مختلف صورتِ حالات سے دوچار ہونے یا کسی کرداروں کے کسی صورتِ حالات سے دوچار ہونے یا ایک ہی صورتِ حال سے دوچار ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔

لیکن کہانی کے آگے بڑھنے کی ایک نوعیت اور بھی ہے۔ کہانی قاری کے ذہن اور اس کے تجربے میں بھی آگے بڑھتی ہے۔ اس معنی میں کہ اگر قاری کہانی پڑھنے سے انکار کر دے تو کہانی چاہے کاغذ پر موجود ہو لیکن قاری کے لیے موجود نہیں ہوتی۔ یا اگر قاری اسے پڑھ ہی ڈالے اور اس کے ذہن میں کہانی پن کی صورت نہ پیدا ہوتا تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے افسانہ تو پڑھا لیکن کہانی نہیں پڑھی۔ ایسی صورت میں افسانہ اس کے ذہن میں مضمون یعنی انشائیہ یا اظہارِ خیال یا ESSAY کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔

قاری افسانہ پڑھنے سے کب انکار نہیں کرتا، یا قاری کے ذہن میں افسانہ کب افسانہ کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے، مضمون یا انشائیہ کی شکل میں نہیں۔ اس کا جواب عام طور پر یہ دیا گیا ہے کہ اگر افسانہ قاری کو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے کہ ”پھر کیا ہوا؟“ یا ”اس کے بعد کیا ہوا؟“ تو اس کا مطلب یہ ہے کہ افسانہ نے میں کہانی پن ہے۔ یہ بھی فرض کیا گیا ہے کہ ”پھر کیا ہوا؟“ یا ”اس کے بعد کیا ہوا؟“ جیسے سوالات افسانہ کا مطلب یہ ہے کہ افسانہ نے کہانی کو سیدھی سیدھی لکیر کی ترتیب سے چلنا چاہیے اور قاری کا یہ سوالات پوچھنے پر مجبور ہونا کہ ”پھر کیا ہوا؟“ ”اس کے بعد کیا ہوا؟“ اس کی دلچسپی کی دلیل ہے۔ لہذا کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے ہیں، اس معنی میں کہ دلچسپی دراصل کہانی پن کا تفاعل ہے۔

لیکن افسانہ کی تاریخ کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ حاملہ آسان نہیں ہے جس پہلے عرض کر چکا ہوں کہ فلکشن اور غیر فلکشن یعنی بیانیہ فن کے حامل غیر فلکشن ہیں یا بادی فرق یہ ہے کہ غیر فلکشن بیانیہ زبانی بیان کے حوالے سے قائم ہوتا ہے اس کا کام کسی چیز کو بین طور پر رویا ثابت کرنا ہوتا ہے، زبانی بیان اور بین طور پر رویا ثابت کرنے، دونوں کا رگزار ہوں کو منعقد ہونے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ سننے والا یا پڑھنے والا مختلف واقعات میں ظاہری ربط فوراً دیکھ سکے اور ایک واقعہ دوسرے کی طرف اشارہ کرے یا اس کا پیش قدمی یا پیچ ہو یا ایک واقعے سے دوسرے کا آغاز ہو سکے۔ اگر فلکشن کا مقصد کسی بات کو رویا ثابت کرنا

نہیں بلکہ کسی بات کو ظاہر کرنا ہے تو اس کے لیے ”پھر کیا ہوا؟“ اور ”اس کے بعد کیا ہوا؟“ کے سوالات ضروری نہیں ہوتے جو لوگ یہ سوالات پوچھتے ہیں یا توقع کرتے ہیں کہ افسانہ نگار انہیں یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے گا یا اس کے گاہک وہ دراصل فکشن کی اصلیت سے ناواقف ہوتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ فکشن کے حوالے سے یہ سوالات پوچھنا ممکن یا مناسب نہیں ہے، حقیقت صرف یہ ہے کہ ان کے علاوہ اور بھی سوالات ہو سکتے ہیں اور ہیں جو فکشن کے حوالے سے پوچھے جاسکتے ہیں مثلاً :

- ۱۔ اس وقت کیا ہو رہا ہے ؟
- ۲۔ اس کے بعد کیا ہونے والا ہے ؟
- ۳۔ اس کے بعد کیا ہونا ممکن ہے ؟
- ۴۔ اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کیا ہوگا ؟
- ۵۔ اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کس طرح ظہور پذیر ہوگا ؟
- ۶۔ جو واقعہ ابھی ابھی پیش آیا یا پیش آرہا ہے اس کی معنویت کیا ہے ؟
- ۷۔ جو واقعہ ابھی ابھی پیش آیا یا پیش آرہا ہے اس کا تعلق افسانے سے کیا ہے ؟

مندرجہ بالا سوالات یا ان میں سے کسی سوال کا اٹھنا اس بات کی دلیل ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان کوئی رشتہ قائم ہو گیا ہے، اور جب رشتہ قائم ہو گیا تو وہ رشتہ ہی قاری اور افسانے کو آپس میں باندھنے کے لیے دھاگے کا کام کرے گا۔ اس رشتے کو دلچسپی کا رشتہ کہہ سکتے ہیں لیکن دلچسپی ایک ایسی صورت حال ہے جو ”پھر کیا ہوا؟“ ”اس کے بعد کیا ہوا؟“ اور مندرجہ بالا سوالات میں سے کسی بھی سوال کے اٹھنے کے باوجود معدوم رہ سکتی ہے۔ کیونکہ دلچسپی کا تعلق بنیادی طور پر اس بات سے ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان فکر (CARE) کا تعلق قائم ہوا ہے کہ نہیں۔ یعنی افسانے میں پیش آنے والے واقعات یا وہ کردار جن پر واقعات گزر رہے ہیں اگر قاری کو فکر میں مبتلا نہیں کرتے، اگر وہ ان کے حال اور مستقبل کے بارے میں فکر مند نہیں ہے تو وہ ”پھر کیا ہوا؟“ کا جواب یہ دے گا کہ

”مجھ سے کیا مطلب؟“ ”مجھے کیا فکر ہے؟“ یعنی I COULDN'T CARE LESS

مثال کے طور پر جاسوسی ناولوں یا عام سطح پر مقبول ناولوں، مثلاً گلشن نندہ کے ناولوں کو لیجیے۔ ان میں واقعات کا ربط معمول سے زیادہ ہی ہوتا ہے لیکن ان میں وہ دلچسپی

بالکل نہیں ہوتی جو کسی ادبی فلکشن میں ہوتی ہے۔ بلکہ افسانے کے جس قاری کے حوالے سے ہم کہانی کے آگے بڑھنے یا کہانی کے بارے میں فکر مند ہونے کا مسئلہ اٹھارہ ہے۔ وہ سیدھی لکیر میں بڑھنے والے 'قدم قدم پر' پھر کیا ہوا؟ 'پوچھنے پر مجبور کر دینے والے' افسانے کو اکثر غیر دلچسپ کہہ دیتا ہے، کیونکہ ایسا افسانہ اسے فکر مند نہیں کرتا، یعنی اس کے کردار و واقعات اور قاری کے درمیان انسانی لگاؤ کا رشتہ نہیں قائم ہوتا۔ انسانی لگاؤ کا رشتہ دلچسپی کے رشتے سے ماورا اور زیادہ قوت مند ہوتا ہے۔ وہ سب سے کم لگاؤ جو افسانہ نگار قائم کرتا ہے وہ ان سوالوں کے ذریعہ قائم ہوتا ہے جن کا تعلق افسانے کے فن سے ہے یعنی وہ سوالات جو میری فہرست میں نمبر ۴، نمبر ۵، نمبر ۶ اور نمبر ۷ پر ہیں۔ افسانہ جب ایک انسانی عمل ہے اور اس میں ایک مخصوص فن کا اظہار ہوتا ہے جس کا اصل تفاعل بیانیہ کے ذریعہ کسی بات کو ظاہر کرنا ہے، تو ظاہر ہے اس میں قاری کو ایک انسانی لگاؤ ضرور پیدا ہوگا۔ یعنی یہ کہ آخر یہ افسانہ اور اس واقعے میں کیا تعلق ہے؟ یہ واقعات ہیں کہاں لے جا رہے ہیں؟ اس افسانہ کو کس طرح ختم کیا جاسکتا ہے؟ اس صورت حال کا انجام کیا ہوگا؟

انسانی لگاؤ کی آخری اور سب سے زیادہ عام شکل اس سوال کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے جو میری فہرست میں نمبر ۱ پر ہے، یعنی "اس وقت کیا ہو رہا ہے؟" اس سوال کی معنویت اس وقت ظاہر ہوگی جب ہم دلچسپی کو تجسس کا مرادف نہ سمجھیں۔ افسانے کی تنقید اور نئے افسانے کے مطالعے میں غلط سمجھ اس لیے پیدا ہوا ہے کہ لوگ تجسس اور دلچسپی کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ دراصل دلچسپی جو کہانی پن کا تفاعل ہے، فکر مندی اور لگاؤ کے ذریعہ ظاہر ہوتی ہے جہاز کورن دے پر دوڑتے دیکھ کر ہم اس لیے نہیں رک جاتے کہ ہمیں تجسس ہوتا ہے کہ اب کیا ہونا ہے۔ بلکہ اس لیے کہ ہمیں اس منظر ہی سے ایک لگاؤ ہے۔ ہم یہ تو جانتے ہی ہیں کہ جہاز پوری رفتار پر آکر اچانک ہوا میں بلند ہو جائے گا۔ لیکن پھر بھی ہم اس منظر کو دیکھنے کے لیے رکتے رہتے ہیں۔ کیونکہ ہمیں اس سے ایک انسانی لگاؤ ہے جو ہماری فکر مندی کی علامت ہے۔

لہذا افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ افسانہ دلچسپ یا تجسس انگیزیوں پر مبنی ہے بلکہ یہ ہے کہ ہم میں انسانی لگاؤ اور فکر مندی کیوں کم ہے یا افسانہ ہمارے اس لگاؤ اور فکر مندی کو برا نگینت کیوں نہیں کرتا؟

جدید اردو افسانے کا ڈائیلیما

مضمون کی کہانی کہاں سے شروع کروں اُس لاشی سے جو اندھی پر گری یا اس لاشی سے جو اندھوں کا سہارا بن سکی۔

ہر دور میں یہ سوال اٹھنا رہا ہے کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا یعنی انتخاب کا مسئلہ گزر ڈائیلیما اس وقت درپیش ہوتا ہے جب کہ قوت فیصلہ کمزور پڑ جاتی ہے اور ایک حقیقت کے کئی معانی و مظاہر یا کئی حقیقتوں کے "سراب" اپنی کشش سے فن کار کو تشدد کر دیتے ہیں اور وہ مسانہ و حقیقت کے فرق سمجھنے سے قاصر تو نہیں ہوتا مگر کچھ دیر کے لیے حیران رہ جاتا ہے۔ یہ وقفہ لمحائی بھی ہو سکتا ہے اور طویل بھی۔ اس کی کشش کش میں نئی داستانوں کے خزانے بھی نہاں ہیں اور خاکستری اردوں کے نقوش بھی عیاں ہیں۔

آج کا دور صرت بحران کی تاریخ قدم قدم پر رقم نہیں مگرتا ہے بلکہ حادثات کو معمول بنا کر گزر رہا ہے۔ سانحات اپنی SHOCK کرنے کی صلاحیت کسی قدر کھو بیٹھے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ حالات کی سنگینی نہیں رہے جس اور بے ضمیر بننے پر مجبور کرتی رہتی ہے۔ اس کے مد مقابل آج کے دور کی سب سے بڑی ایک حقیقت بغاوت کی آرزو مند ہے اور نیم جان شوق بغاوت ہی فن کاروں کے لیے ایک فلسفہ کی طرح دھڑکنوں میں زندہ ہے۔ ماحول کچھ اتنا تنگ و تاریک ہے کہ ذات کی شناخت کے آئینے بھی اپنی حیرتیں کھو چکے ہیں اور حسرتوں کا عکس بن کر رہ گئے ہیں۔ گننا پر الم اور مریح دور ہے کہ نظریات کی موت کا نقارہ بجائے والے بھی کسی نہ کسی سایہ دار تصور میں پناہ گزیر ہیں۔ عرصہ ہوا ساوتر نے کہا تھا:

THERE ARE TWO WAYS TO FALL INTO IDEALISM.

THE ONE CONSISTS OF DISSOLVING THE REAL

IN SUBJECTIVITY, THE OTHER IN DENYING
ALL REAL SUBJECTIVITY IN THE INTERESTS OF
OBJECTIVITY.

آج کے دور کی کہانی کو سمجھنے کے لیے حقیقتوں اور خواب کی ادویزش اور امیزش کا تجزیہ کرنا
مزدوری ہے ایک ایسے دور میں جب دو SUPER POWERS تقریباً ایک ہی طاقت کی حقیقت
سازی میں مصروف ہوں تو تیسری دنیا کا فن کار اپنی کہانی کہاں سے شروع کرے اور کسے
سنائے؟ سیدھے سادے نقطوں میں یہ سمجھنا ہو گا کہ اپنے دور کے ظلم، سفاکی، بے بسی، بیزاری
اور برکھنی سے نکلنے کے لیے وہ کونسی کہانی لکھے؟ یعنی جب سے نکلنے کی پوشش فن کار کو ایک
طرح کے ڈائیلیما سے دوچار کرتی ہے۔ جارت لو کا جی نے زمانے میں یہ ڈائیلیما کتنا آسان رکھا۔

THE REAL DILEMMA OF OUR AGE IS NOT THE
OPPOSITION BETWEEN CAPITALISM AND SOCIAL
ISM, BUT BETWEEN PEACE AND WAR. THE FIRST
DUTY OF THE BOURGEOIS INTELLECTUAL HAS
BECOME THE REFLECTION OF ALL PERVADING
FATALISTIC ANGST, IMPLYING RESCUE OPERA
TION FOR HUMANITY RATHER THAN ANY BREAK
THROUGH TO SOCIALISM BECAUSE IT IS THOSE
PERSPECTIVES THAT CONFRONT HIM. THE BOUR
GEOIS WRITER TODAY IS IN A BETTER POSITION
TO SOLVE HIS OWN DILEMMA THAN HE WAS IN
THE PAST. IT IS THE DILEMMA OF CHOICE BET
WEEN AN IDEOLOGICALLY APPEALING BUT
DECADENT MODERNISM AND A FRUITFUL
CREED OF REALISM.

اور ہمارے ادب میں صورت حال اس سے مختلف ہے جہاں نے کار و ادب نمود

ترقی پسندوں کے ہاتھوں ہوا اور وہ اس طرح کہ انھوں نے ہندوستانی سماج کی پیچیدگیوں کو سمجھنے کے بجائے سویت مارکسزم کا سہارا لیا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ تلنگانہ میں کھیت جاگے نئے مگر جب کھیت جاگے اس لیے ناکام ہے کہ اس نے فن کاری کو سرے سے قابلِ اغننا ہی نہیں سمجھا تھا۔ سیاسی حقیقت کو گرفت میں لانے کے لیے اس عہد کا گہرا مطالعہ ہی کافی نہیں ہوتا، اس خطے کے رسم و رواج، مذہب اور آخر میں متضاد جذبات کے خاکی پیکر آدمی کا تجزیہ کرنا بھی ضروری ہے۔ بہترین سیاسی فلکشن لکھا جاسکتا ہے۔ ROBERT COOVER ایسے تجرباتی ادیب نے روزن برگ پر THE PUBLIC BURNING ایسا اہم ناول لکھ کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ اپنے عہد کی سچائیوں کا بہت عمیق مطالعہ کر کے پوری ادبی صلاحیت سے سیاسی حقیقت کو ایک فن پارہ بنایا جاسکتا ہے اور وہ لوگ بھی جو یہ کہتے ہیں کہ ہم کعبہ جانے کی حسرت رکھتے ہیں اور ہمیں مجبوراً کوفے کا سفر کرنا پڑتا ہے اس حقیقت سے منکر نہیں ہو سکتے کہ آج کے دور کی سب سے بڑی حقیقت یہ ڈائیلیما ہے کہ حقیقت کو کس طرح سمجھا جائے اور اس کے اظہار کے لیے کونسا طریقہ استعمال کیا جائے؟

اردو کا جدید افسانہ اپنی پیدائش کے دن سے اس ڈائیلیما کا شکار ہے۔ کیا ہم داستانوں کی طرف واپس چلے جائیں؟ کیا پرانی کنھاؤں کو نئے معنی دیں؟ کیا ہم تسلیم کر لیں کہ ناکامی ہمارا مقدر ہے؟ اور اسی مقدر کی کہانی لکھیں؟ کیا ہم صنعتی دور میں نئی علامتیں تخلیق کریں؟ مگر اس طرح کے سوالات نئے نہیں ہیں۔ اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ ساری بغادت کی آرزو مندی کے باوجود ہمارے ماحول میں سرکش اور سرکشی غیر ادبی الفاظ بن چکے ہیں اس لیے کہ ترقی پسندوں نے اس کا صحیح استعمال نہیں کیا تھا۔ آج ان کے مشہور ادیب و شاعر موجودہ اسٹیبلشمنٹ کے ثقافتی ستارے بن چکے ہیں۔ آخر ایک عمر کے بعد انعام و اکرام کی خواہش یا لالچ سے کون بچ سکا ہے؟ جب جدید افسانے نے جست کی کوشش کی تو وہ ایک ڈائیلیما کا شکار ہو گیا خواہ وہ انور سجاد ہوں یا بلراج میسرا، سرنیدر پرکاش ہوں یا احمد ہمیش یہ اپنے عہد کی حقیقتوں کو سمجھنے کی کوششوں میں مبتلا ہیں۔ مجھے ان کی کوششوں پر پانی نہیں پھیرنا ہے۔ میں تو صرف اس کنش مکش کا تجزیہ کرنا چاہتا ہوں جو آج ہمارے بیشتر فن کاروں کا درد سر بن گئی ہے۔ اس لیے کہ جب تک ہمیں یہ علم نہ ہوگا کہ زندگی سفید و سیاہ میں تقسیم ہوتے ہوئے بھی مختلف اور متضاد رنگوں میں بٹی ہوئی ہے اور ان رنگوں کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ بار بار یہ کہنے سے کوئی مل ملنے والا نہیں ہے کہ ”آج کے جہرے ہوئے انسان کے لمحاتی تجربوں کے اظہار کے لیے افسانہ

سے بہتر صنف نہیں ہے۔ یہ افسانہ کو غیر معمولی اہمیت دینے کی ایک کوشش ہے مگر یہ جملے لکھنے والا بھی کیا کرے۔ اردو ادب کی یہ محرومی ہے کہ اس میں اچھے ناول گنتی کے ہیں اور یہی حال اچھے افسانوں کا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اعلیٰ پایے کے فن پارے ہر زبان میں کم ہوتے ہیں مگر ہمارے ادب میں یہ کمی اس لیے بھی کھٹکتی ہے کہ ہمارے پاس اپنی ثقافتی تسکین کے لیے بہت کم ”چیزیں“ ہیں۔ افسانہ اس عہد کا واحد ترجمان ہے یا نہیں ہے۔ اس بحث کو میں غیر ضروری سمجھتا ہوں۔ کسی ایک صنف ادب کو الگ کر کے اس پر ساری ذمہ داری لادنا کہاں تک جائز ہے؟

موجودہ ادبی صورت حال کا ایک سرسری جائزہ لیا جائے تو پتہ چلے گا کہ وہ ادیبوں کی نسل جس نے ترقی پسندوں سے ٹکرتی تھی پل کے دوسری طرف جا چکی ہے اور ”بالغ نظری“ کا شکار ہو چکی ہے۔ اور اس میں وہ دم فہم ”بیچ و تاب“ تنازعہ شہانہ اور آہ محرکاتی نہیں رہی جس کے سہارے اس نے جست کی تھی۔ یہ ایک فطری عمل ہے شاید اس سے بچنا محال تھا۔ مگر اردو افسانہ میں یہ لہر ذرا بعد کو آئی شاید جدید شاعری کے اثرات افسانے پر دیر میں اثر انداز ہوئے۔ اور اردو افسانے کا سنہری دور ختم ہوا یعنی بیدی اور نمٹو کے بعد لی نسل پروان چڑھی اور اس نے بھی مغربی افسانے سے اپنے رشتے استوار کرنے کی کوشش کی انتظار حسین کا یہ مسئلہ نہیں ہے۔ قرۃ العین حیدر فخریہ کہا کرتی ہیں کہ جدید افسانے افسانوں نے اپنی طالب علمی کے زمانے میں لکھے تھے اور انھیں عزیز احمد نے مبارک باد کا خطاب بھی لکھا تھا مطلب یہ ہے کہ یہ کوئی نئی چیز نہیں ہے کہ لوگ تالیماں بجائیں اور تماشا دکھائیں۔ یہ حال وہ بھی اس کش مکش کا شکار رہی ہیں کہ مغربی افسانے کی تکنیک کو لٹنا اپنائیں اور لٹنار دھریں؟ انتظار حسین صاحب قبلہ شروع ہی سے اپنی چیزیں تلاش کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے اور خدا ان پر بڑا ہرمان تھا اسی لیے انھیں جیتناک حد تک ادبی بصیرت و طاق کی بس لے سہارے انھوں نے داستانوں، آیتوں، کنھاؤں سے اپنے افسانے بنے یہاں پر مجھے آراء و نظریات کی گفتگو یاد آگئی۔ فرینک کرموڈ کے جواب میں اس نے کہا تھا کہ پرانی داستانوں سے اپنی کہانی بنانے والے وہ ڈھانچہ MOULD تیار کر لیتے ہیں کہ ان کی کہانی آخر میں اسی میں

پھنس کر رہ جاتی ہے۔ ظاہر ہے یہ تو بڑے سے بڑے فن کار کے ساتھ ہو سکتا ہے مجھے انتظار صاحب سے یہ شکایت نہیں ہے کہ وہ ”یاد کی فراموش گاری“ کی داستانیں کیوں لکھتے ہیں؟ مجھے تو اس یکسانیت پر حیرت ہوتی ہے جس سے نکلنے کی کوشش میں وہ مبتلا نظر آتے ہیں۔ اس لیے کہ تجربہ اپنی جگہ ایک دوبارہ نو کیا جاسکتا ہے پھر یہ یکسانیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ ان کا سب سے بڑا کارنامہ داستانوی زبان کو حیاتِ نو دینے کا ہے اور اس سے انکار مشکل ہے مگر بڑے ادیبوں کا ڈائیلیما بھی بڑا ہوتا ہے یعنی ہجرت کی خوشبو کہاں تک ساتھ دے گی۔ آخر ”شور“ سے بچنے کی کوشش میں کہانی لکھی جائے گی مگر کسی اہم افسانہ نگار کے چند کمزور افسانوں کی نشاندہی کر کے اُس کو زوالِ آمادہ کہنا غلط ہے۔ انتظار صاحب کا ڈائیلیما ان کی طرزِ فکر سے وابستہ ہے۔ عرصہ ہوا انھوں نے لکھا تھا کہ اردو افسانے پر حقیقت نگاری کا زوال پریم چند سے شروع ہوا یعنی اس معاشرے کی ترجمانی کا زوال جس کی تخلیق اردو غزل نے کی تھی۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک حلقے کے اہم خیالات ہیں۔ مجھے حقیقت نگاری کے عروج اور زوال کی بحث نہیں کرنی ہے میں تو مختصر یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اپنے عہد کی ترجمانی کرنے کی کوشش کس قسم کے ڈائیلیما کو سامنے لاتی ہے اور جب تک یہ حل نہیں ہوتا ایک طرح کا ترسیل کا المیہ رہتا ہے۔ اور یہ کوئی ایسی بری بات بھی نہیں ہے۔ پاکستانی ادبی ماحول کیسا ہے؟ وہاں کی حقیقت کیا ہے اس پر بحث کرنا مجھے مقصود نہیں ہے البتہ یہ کہنے کی جرأت ضرور کروں گا کہ ان کے دیس میں اور بھی فن کار بستے ہیں اور ان کا زاویہ نگاہ ظاہر ہے ان سے الگ ہے۔ انتظار صاحب کی سب سے بڑی خوبی ان کا کہانی بننے کا فن ہے جو یقیناً اور کنبل ہے۔ اس میں دشواری یہ ہے کہ کہانی کے داستانوی اجزاء یعنی سوال و جواب، مکالمہ، تھوڑی بہت فضا تو مل جاتی ہے مگر کبھی کبھی ایسا خیال ہوتا ہے کہ وہ جدید کہانی کے طریق کار سے خائف ہو کر اپنے پرانے حربے کو مسلسل استعمال کر رہے ہیں اور کچھ تھک سے گئے ہیں۔ ان کے خواب اس عہد کے تمام سچے فن کاروں کی طرح پاش پاش ہوئے ہیں اور پھر بھی وہ بڑی ثابت قدمی سے اسی طرزِ ادا کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں۔ شاید مجھ سے کوئی بھی اتفاق نہ کرے کہ انتظار حسین جن روایات کے ختم ہونے کے نوحہ کناں ہیں ان کے قتل میں خود ان کا بھی ہاتھ تھا، اس لیے کہ تاریخ کو کتنا ہی مطمئن کیا جائے مگر وقت کا خاموش تیز رفتار دھارا ہمارے احتجاج اور گریہ و بکا کو ریکارڈ کرتا ہو اگزر جاتا ہے۔ ان کی کہانی ماضی کی

بازگشت کی بہترین کہانی ہے، خاص کر ”آخری آدمی“ اور ”زردکٹا“۔ اور آج ان کا افسانہ بھی ایک قسم کے ڈائیلیما کا شکار ہے۔ شاید FABULATORS کا ہی انجام ہوتا ہے مگر ان کی ازیت سے انکار ناممکن ہے۔

میری رائے میں جدید افسانے کا سب سے اہم نام انور سجاد ہیں۔ آج سے ۱۶ سال پہلے انھوں نے اپنا پہلا مجموعہ ”چوراہا“ شائع کیا تھا۔ اس وقت جدید افسانہ پر بحث کا آغاز بھی نہیں ہوا تھا۔ جدید افسانے کو معتبر اور مستند بنانے میں انور سجاد کا رول بہت اہم ہے۔ کونپل ہی نہیں ان کے قلم نے کئی اور بھی اہم افسانے لکھے ہیں جیسے سنڈر بلا، ایکڑ پرندے کی کہانی، سازشی کارڈ نیک، دودھ گھر میں آج اپنے دوست کے فن کے بارے میں چند تلخ و ترش باتیں کہنا چاہتا ہوں۔ لیکن اس سے پہلے کہ میں ”حرف انکار“ رقم کروں اس کا اعتراف کرنا ضروری ہے کہ ترقی پسند افسانہ کے زوال کے بعد ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اب کوئی بھی ریڈیکل افسانہ نگار نہیں آئے گا اور اردو افسانہ چیخ سے نکل کر سرگوشیوں کو اپنی آخری پناہ گاہ بنائے گا۔ انور سجاد نے اپنے متنوع فن سے ایک احتجاجی امید کی کرن پیدا کی ہے جس میں اُنی بھی ہے اور روشنی بھی۔ وہ بلا جھجک سریلزم کی تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔ لیکن ان کی کہانی صرف ذہن کا ٹیپ ریکارڈ نہیں ہے۔ اس میں ایک ملکی فضا بھی ہے۔ پلوٹو لے ہوئے، آئی لی کہانی ہوتے ہوئے بھی حوصلہ مندی کی طرف ایک جرأت مندانہ قدم ہے۔ یہ معروف اس دعوے کو روکتی ہے کہ تکنیک بذات خود کوئی جال ہے بلکہ کہانی کے اجزائی ہی ترتیب کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میں خطابت کی گونج و رآئی ہے مگر یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ ASPIRANT خطابت اور محض سیاسی نعرے بازی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ان کی کہانی صرف ذہن کا

ARCHITECTURE نہیں ہے یہ انسانوں کی آوازوں سے بھی بہت شہ ہے ان کی خاموشی میں طوفان کی گھن گرج شامل ہے یہ میری خوش فہمی نہیں ہے بلکہ انور سجاد کا ایک عجیب کارنامہ ہے جس کی مثال کم از کم اردو کے جدید افسانوی ادب میں نہیں نظر آتی انھوں نے استعارہ کو استعمال کیا ہے۔ اظہار کو اہمیت دی ہے مگر انھیں یہ احساس تھا کہ ان کی کہانیوں کا خیال رہا ہے۔ شاید وہ اردو کے پہلے ریڈیکل افسانہ نگار ہیں جس نے سیاسی حسرت کو نہایت فن کارانہ طریقے سے پیش کیا ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے مشرق اور مغرب کو اپنا ”خدا“ نہیں بنایا بلکہ اپنی بصیرت اور صلاحیت سے انسانی مصومیت کی ترجمانی کی ہے ایک شعر میں یوں

اشارہ کیا گیا ہے۔

اک شور بے نوا مری آنکھوں میں رہ گیا

بے کس کے قہقہوں کا مزہ لے گئی ہوا

چار برس بیت گئے ہیں نے انور سجاد کے بارے میں ایک مضمون میں لکھا تھا :

”انور سجاد کے افسانوں کی تحسین کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ نیا افسانہ کسی زمانے کا

ڈرامائی اظہار نہیں ہے بلکہ ”شعور کی آنکھ“ کا مشاہدہ ہے تضاد میں تناظر اور متناظر حسی پکیروں

کا مونتاژ ہے : غیرہ وغیرہ“ — آج ان کے چند افسانے پھر پڑھتا ہوں تو پتہ چلتا ہے کہ انور سجاد

کا ڈائیلیما بھی کسی اور سے کم نہیں ہے : یہ بھی تکنیک کی کش مکش کے ساتھ ساتھ رویے کے سوال

سے وابستہ ہے یعنی ان کا ڈائیلیما کیٹیڈ ادب ہونے کے باوجود قائم ہے ان کے فن میں بے تابی

و بے نوا کی کیفیت اسی کی دین بھی ہے مگر اس کھیل کے نئے خود ساختہ اصول انھیں گھیرے

میں لے چکے ہیں۔ ان کی کہانیاں ALIENATED MAN کی جھلکیاں ہیں بھی اور نہیں بھی۔ اور

یہ کش مکش انھیں سیاست میں علی حصہ لینے پر مجبور کرتی ہے۔ ہم لاکھ کہیں مگر قلم تلوار نہیں بن سکتا

مارکوز نے صحیح ہی کہا تھا :

ART ITSELF, IN PRACTICE, CANNOT CHANGE
REALITY AND ART CANNOT SUBMIT TO THE ACT
UAL REQUIREMENTS OF THE REVOLUTION WITH
OUT DENYING ITSELF. BUT ART CAN AND WILL
DRAW INSPIRATION, AND ITS VERY FORM, FROM
THE THEN PREVAILING REVOLUTIONARY MOVEM
ENT FOR REVOLUTION IS IN THE SUBSTANCE OF
ART. THE HISTORICAL SUBSTANCE OF ART
ASSERTS ITSELF IN ALL MODES OF ALIENATION.

(ART AND REVOLUTION, P 116)

اود وہ اعتراف کریں یا نہ کریں ایک انقلابی ادیب سے زیادہ ایک با عمل انقلابی بننے کی کشمکش
انھیں اکثر بے خواب رکھتی ہے۔ پھر ان کے افسانے کون سمجھتا اور پڑھتا ہے یعنی وہ اپنی ساری

انقلابی خطابت کے باوجود اسی متوسط طبقے کے ادیبوں اور شاعروں کے VICIOUS CIRCLE میں گھومتے نظر آتے ہیں جس سے نکلنے کا وہ عہد کر کے چلے تھے۔ ان کے افسانوں سے پورے ہی طرح لطف لینے کے لیے ایک بیدار ذہن اور دل گداختہ ہی نہیں چاہیے بلکہ آج کے دور کے نظریات کی کش مکش سے واقفیت بھی ضروری ہے۔ مگر ان کی یہ مسلسل کوشش کہ وہ تریل کر کے رہیں گے ہی ان کے لیے تھوڑی بہت تسکین کا باعث ہوتی ہے۔ کیا انور سہارہ نہیں سوچتے ہوں گے کہ سکوت میں گرفتار عوام کو نگران ثقافتی نقارچی طرح طرح کے جیلوں سے حقیقت اور افسانے کی کش مکش کو سمجھنے سے روکتے ہیں PAULO FREIRE نے اپنی چھوٹی سی کتاب CULTURAL ACTION FOR FREEDOM میں اس بحث کی بڑی اچھی وضاحت کی ہے۔

IN THE CULTURE OF SILENCE THE MASSES ARE MUTE, THAT IS, THEY ARE PROHIBITED FROM CREATIVELY TAKING PART IN THE TRANSFORMATIONS OF THEIR SOCIETY AND THEREFORE PROHIBITED FROM BEING

اور وہاں جہاں سکوت مسلط نہیں ہے لیکن بولنے کی آزادی اپنے معنی کھوپکی ہے وہاں کیسے فن کار خواب دیکھتے ہوں گے کیا وہاں آئیوں سے پر نہیں مبین جا چکی ہوں گی وہاں کا ڈائیلیما پرسکون خاموشی کا منلاشی ہوگا۔ اس لیے کہ واقعی کے لیے نور غم اور نغمہ شادی نقد پیار و نلوں یکساں ہیں۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ انور سہارہ کا ڈائیلیما انسانوں کی تکنیک میں نمایاں تبدیلی کا خواہاں ہے۔ یہ خود کلامی سے آگے آچکا ہے، مگر فن کی اپنی مجوریاں بھی ہوتیں ہیں شاید اسی کے پیش نظر ایک بار ایچ جی ویلس H. G. WELLS نے کہا تھا کاش وہ سماجی ہوتا یعنی اسے اس کی فکر نہ ہوتی کہ بات بنی یا نہیں۔ کیا پرانی کہانی پاش پاش ہو کر چھ نیا جہم لے چکی ہے؟ اور کیانسی کہانی ہماری کم عمری میں بلوغت کی منزل سے گزر چکی ہے یعنی PRECOCIOUS CHILD ہے؟ ایسے بچے جوان ہو کر جلد ہی بوڑھے ہو جاتے ہیں اور یہی منزل بہان ہوا، وہی ہے اور اب علامتی تجرباتی اور شعری کہانیوں کے بحران نے فن کار کو کھجیا ہے۔ یہ ایک طاقت نئی جست کی دعوت دیتا ہے تو دوسری طرف اپنے ساتھ "یار" یعنی افسانہ نگار کو لے ڈبوئے لی

دہلی میں دیتا ہے اس سے پہلے کہ ذہن میں سرگوشی کی قطرہ قطرہ بارش رک کر آنکھوں میں خشک آنسو بن کر چمکے یہ مزدوری ہے کہ اس ڈیپٹیا کو سمجھا جائے جس کا شکار بیکٹ اور بورس دونوں ہو چکے ہیں یعنی کہانی ختم ہو چکی ہے، اور کہانی معنی ہے کم سے کم الفاظ میں پوری فن کارانہ چابکدستی کے ساتھ اور ایسا بھی ہوتا ہے کہ بہت کچھ کہنا ہے مگر کم وقت میں۔ دونوں میں خاموشی اپنا اہم رول ادا کرتی ہے۔

JOHN BARTH نے اپنے ایک مضمون "THE LITERATURE OF EXHAUSTION" میں ایک بڑی مفکرانہ بات کہی ہے:

IT IS DISMAYING TO SEE SO MANY OF OUR WRITERS FOLLOWING DOSTOEVSKY OR TOUSTOY OR FLAUBERT OR BALZAC WHEN THE REAL TECHNICAL QUESTION SEEMS TO ME TO BE HOW TO SUCCEED NOT EVEN JOYCE AND KAFKA, BUT THOSE WHO'VE SUCCEEDED JOYCE AND KAFKA AND ARE NOW IN THE EVENINGS OF THEIR OWN CAREERS...THE FEW PEOPLE WHOSE ARTISTIC THINKING IS AS HIP AS ANY FRENCH NEW NOVELIST, BUT WHO MANAGE NONETHELESS TO SPEAK ELOQUENTLY AND MEMORABLY TO OUR STILL HUMAN HEARTS AND CONDITIONS, AS THE GREAT ARTISTS HAVE ALWAYS DONE

THE NOVEL TODAY P. 73

لیکن ہم تیسری دنیا کے قیم فیکار جن کے والدین "یعنی ترقی پسند حکمران طبقے کے معزز خدمت گاروں میں شامل ہو چکے ہیں ہم بس سے آگے جانے کی بات کر سکتے ہیں؟ ہم "کرب خود کلامی" سے نکل کر کس کی آواز میں آواز ملائیں یا صرف اپنی آواز کو "شور بے نوا" سے ٹکراتے ہوئے دیکھتے رہیں اور احساسِ جرم میں گرفتار رہیں اور بس؟۔

کیا، سرگوشی کا سہارا لے کر دوسرے کنارے پہنچ کر بھی وہ ہمزاد ساتھ ہے جو ہر رات نئی کہانی سننا چاہتا ہے اور اس "آباد خرابے" کی کہانی سنانا ہی نئے فن کار کا ڈاٹیلیا ہے! کہانی پن نے ایک انوکھی شکل اختیار کر لی ہے خود کلامی نے آگے جا کر جدید افسانہ سرگوشی اور چیخ کے ٹکراؤ سے گزر رہا ہے۔ پل صراط سے گزر کر بھی دوسرا پل آگیا ہے جو پہلے سے بھی زیادہ خطرناک ہے اس لیے کہ جدید افسانہ پلٹ کر ترقی پسند افسانے سے اپنا رشتہ جوڑ نہیں سکتا اور نہ اشتراکی حقیقت نگاری کو اپنا سکتا ہے۔ اب شعری عتاب کی کار فرمائی یعنی نغمہ رنگ اور ہر سطر کی تراش فراش ویسے ہی ہوگی جیسے کہ کسی نظم کی تو کیا جدید افسانہ نثری نظم میں مدغم ہو جائے گا؟ نہیں ہوگی کسی میں گم نہیں ہوتا۔ صرف گہری ملاقاتیں ہوتی ہیں اور اب تو سنگم کے بعد بھی "ندیاں" اپنے اپنے دھارے الگ کرنے لگی ہیں۔ روس اور چین کی مثال ہمارے پاس موجود ہے جب ایک رنگ دو اور پھر کئی رنگوں میں بٹ سکتے ہیں تو یہ ملاقات تو مختصر ہی ہے جدید افسانہ اور شاعری شب گزاری کے لیے اتفاقاً ملے ہیں، کیا پتہ گل الگ الگ سمتوں میں روانہ ہو جائیں کیا پتہ ہے مگر افسانے کی ساری بحث گھوم کر بیانیہ کی بحث رہے گی۔ نثر کو اتنی امتیازی حیثیت کبھی حاصل نہیں تھی جتنی اب ہے۔

۳

تو لیا اور دو کا جدید افسانہ خود اپنے "مذاق طرب آگیاں" کا شکار ہو گیا ہے؟ میں اس سوال کا تفصیلی جواب نہ دے سکوں گا۔ مگر اتنا ضرور عرض کرنے کی جرأت کروں گا کہ اس سوال کا جواب فن اور فن کار دونوں کی کش مکش میں مضمر ہے یعنی جدید افسانہ کے فن پر عبور حاصل کرنا اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ کسی بھی فن کو سیکھنے کے لیے ریاضت کرنی پڑتی ہے بلکہ روایتی افسانہ کو تو واقعات کے پیہم مور سے کسی قدر دلچسپ بنایا جاسکتا تھا۔ جدید افسانے میں تو ہر صفحے پر غیر معمولی مہارت کا ثبوت دینا ہوتا ہے۔ واقعہ ایک لمحے کا ہی کیوں نہ ہو مگر اس ایک لمحے کو گرفت میں لانے کے لیے زبان و بیان پر حیرت انگیز قدرت حاصل ہونی چاہیے اور جیسا کہ جدید شاعری کے ساتھ ہوا کہ علامتوں کو استعمال کرنے میں ہمارے بیشتر شاعر ناکام رہے، ویسا ہی کچھ جدید افسانے میں ہو رہا ہے۔ شاید افسانہ نگار حضرات مجھ سے زیادہ خفا ہو جائیں گے مگر میں بلا جھجک یہ کہنا چاہوں گا اس قدرے کی تشکیل، علامت کی تخلیق اور استعمال میں زیادہ تر کوتاہیاں سرزد ہوتی ہیں، اس لیے کہ جدید افسانہ نگار نے ان فن کاروں کا غائر مطالعہ نہیں کیا جن سے وہ متاثر تھے مثلاً

پروست، کافکا، جیمس جوائس، پھر سر یلزم کی بحث آتی ہے۔ اس کا استعمال بھی جائز کیا گیا جس کی مثالیں بہت ہیں میں صرف چند نام لیتا مگر جانے دیجیے یہ فہرست پھر کبھی پیش کروں گا۔ **انتظامیہ** نے ایک جگہ لکھا ہے کہ قرۃ العین حیدر تک کبھی کبھی اپنے استعارے کی گریں قبل از وقت کھولنا شروع کر دیتی ہیں اور تشریحی بیانات میں سپاٹ لکھتی جاتی ہیں ظاہر ہے کہ جب ہماری سب سے قابل فکشن ادیبہ کا یہ حال ہے تو اوروں کا مطالعہ تو بہت ہی کم ہے۔ اب اگر یہ مان لیا جائے کہ ہمیں مغربی جدید افسانے اور ناول سے متاثر ہونے کی ضرورت نہیں ہے اور نہ یہ جاننے کی ضرورت ہے کہ علامت، استعارے، تمثیل اور تجریدی کہانیوں کے کیا کیا لوازمات ہوتے ہیں ہم تو مرن خود کلامی کے لمحاتی و فور کے ذریعہ ایک کہانی بننا پسند کرتے ہیں یہاں ابھی ایک سوالیہ نشان لگ جاتا ہے اور وہ ہے خود کلامی کی نشر۔ مطلب یہ ہے کہ آپ کا اسلوب لیا ہو گا؟ کس علاقے کی فضا، کس طبقے کی آرزوئیں اور حسرتیں، کس معاشرے کا عکس یہ خود کلامی پیش کرے گی؟ یہ یاد رکھنا چاہیے کہ فرد کی اندرونی ذات اور معاشرے کا ٹوٹا ہوا ہی نہیں مگر بنیادی رشتہ ہے اور اس طرح جدید افسانہ لاکھ کہے مگر آپسے باہول کی جبریت سے بہت آزاد نہیں ہو سکتا ہے اور آزاد قیدی کی کہانی خوشحال آزاد فرد کی کہانی سے بہت مختلف ہوتی اور یہ ہمیں سے بحث اپنے مرکز کی طرف ہوتی ہے یعنی افسانہ نگار اپنے فن کے ساتھ کیا رویہ اختیار کرنا چاہیے؟ حقیقت کی تلاش اور اس کے معنی یقیناً وہ اپنی حقیقت کا خالق بن سکتا ہے مگر ایسے خالق کو فن کی پوری جان کا رسی ضروری ہے۔ ہمارے افسانہ نگار اس بات کو سمجھنے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے کہ مختلف زبانوں کے ادبی ورک شاپ ہوتے ہیں ان میں بہت سی کام کی باتیں ہی سمجھائی جاتی ہیں۔ ہمارے یہاں تو اگر بالکل نئے لکھنے والوں کا ذکر کسی مصنف میں نہ کیا جائے تو ناقد بے چارہ مورد الزام ٹھہرایا جاتا ہے کہ اس نے فلاں فلاں علاقے کے ادیبوں کو نظر انداز کیا ہے۔ اب تو یہ سے علاقے کے پرچے نکلنے لگے ہیں اس طرح یہ شکایت کم ہو گئی ہے۔

۴

ہندوستانی ادبی فضا کا ایک سرسری جائزہ یہ رہا فائن کروں گا۔ انجیل، ادبی مہارت کی یہاں گنجائش بہت کم ہے۔ اسی لیے جب بھی موقع ملے تو ان سائنس کا آغاز کرنا چاہیے جن سے یہ رجحان کسی نہ کسی طرح زندہ رہے اور یہ رول انفرادی رائے ہے۔ یہیں مختصر افسانے کی تنقید مغرب میں بھی بہت کم ہوتی ہے مگر ہمارے یہاں تو اور بھی کم ہے۔ اس کی ایک وجہ تو

اردو ادب پر شاعری کا غلبہ ہے (دنیا کے ادب پر بھی شاعری کا غلبہ رہا ہے) دوسری وجہ تقریباً ناول کا نہ ہونا ہے اس لیے ناول کی تنقید کا وجود برائے نام ہے۔ جدید افسانے کی تشریحی تنقید کے ساتھ ساتھ تجزیاتی تنقید ضروری ہے۔ وارث، فاروقی، نارنگ اور محمود ہاشمی کے چند مضامین کے علاوہ ابھی تک کوئی غیر معمولی مضمون جدید افسانے پر نہیں لکھا گیا ہے اور یہ اس ڈسپلینا کو اور گہرا کرتا ہے کہ ہمارے ماحول میں تنقید کے لیے فضا ساز کار نہیں ہے۔ یہ نیم جاگیر دارانہ اور نیم سرمایہ دارانہ ماحول ہے۔ یہاں کسی نہ کسی کو (ایڈیٹروں، ناشرین وغیرہ) خوش کرنا تنقید کے فرائض میں شامل ہے۔ اسی لیے کسی بھی موضوع پر گہری، سنجیدہ اور مفید گفتگو نہیں ہوتی۔

ہندوستان کے اہم جدید افسانہ نگاروں کی تازہ کہانیاں پڑھیں تو معلوم ہوگا کہ وہ بہت جلد اپنے آپ کو دہرانے لگے ہیں یا خاموشی اختیار کر لی ہے۔ جدید نظم کی طرح جدید افسانہ لکھنا بھی بہت مشکل مرحلے سے گزرنے کا نام ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ بیشتر پرچے دو تین نئی کہانیاں ہر ماہ شائع کر رہے ہیں۔ بلراج مین را خاموش میں، سریندر پرکاش نے البتہ چند نہایت فکر خیز کہانیاں لکھی ہیں خواہ وہ پوری طرح کامیاب نہ ہوں۔ ان کی مشہور کہانی ”بجو کا“ کے بارے میں میری رائے یہ ہے کہ اس میں علامت کا صحیح استعمال نہیں ہوا ہے اور غیر ضروری اجزا جیسے پریم چند کے ہوری کا حوالہ، غیر ضروری انقلابی خطابت وغیرہ نے اس کہانی میں گہری معنویت کی جڑیں دور تک نہیں پھیلنے دی ہیں اور افسوس ہوتا ہے کہ ان کی ایسی صلاحیت کا افسانہ نگار اپنے دائرے کو توڑ کر آگے نہیں جا رہا ہے۔ ”ساحل پہ لیٹی ہوئی ایک عورت“ بھی خاصی گنجلک علامتوں میں لکھ گئی ہے۔ لیکن وہ ان کی پچھلے چند برسوں کی کہانیوں میں سب سے زیادہ فکر خیز ہے اور کئی سطحوں پر ایک ساتھ سوچنے کی دعوت دیتی ہے اور تخلیق کے مسائل سے بنیادی بحث کرتی ہے۔ شکاری، عورت، سانپ اور دور شہر یعنی تہذیب پھر نیند کی بیماری۔ میری رائے میں سریندر پرکاش اگر اس میں ڈرامائی عناصر کچھ کم کر دیتے تو یہ اور بھی جامع اور پُر اثر ہو جاتی۔ رتن سنگھ آخری اداس آدمی کے بعد کوئی غیر معمولی کہانی نہیں لکھ پاتے ہیں۔ یہی حال غیاث احمد گدڑی کا ہے۔ ان کے پاس بھی گنتی کی دو تین کہانیاں ہیں۔ ان لوگوں کے بعد جو نئے افسانہ نگاروں کی نسل پر وان چڑھ رہی ہے اس کے بارے میں کوئی حتمی رائے دینا مشکل ہے۔ قمر احسن، انور خاں، سلام بن رزاق، شفیق، حسین الحق اور بالکل نئے افسانہ نگار ساجد رشید ابھی اپنی اولیں پرواز سے آگے نہیں گئے ہیں۔ کل جدید افسانہ کیا کروٹ لے گا، میں کوئی پیش گوئی نہیں کر سکتا۔

یوں بھی فلشن کی تنقید بھی جدید افسانے کی طرح ابھی ابتدائی مراحل سے گزر رہی ہے اس لیے کہ دونوں کم عمر ہیں اور دونوں کل کے خوف میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ کل کا خوف ایک طبعی تخلیق کو ہمیز کرتا ہے تو دوسری طرف قلم کی سرگرمی کو روک بھی لیتا ہے۔

اصل بات یہ ہے کہ ہمارے ادب میں آواں گارو بہت کم ور ہے۔ اس میں مسلسل کشی کا جذبہ ہے اور نہ علم، اور ہمارے تجربات بھی خامے محدود ہیں، اور ہماری زبان بجائے پھیلنے کے جزیرہ بنتی جا رہی ہے۔ یعنی کل کا خوف، محدود وسائل، کم علمی، تخلیقی جذبے کی کمی اور دو نیم حالات۔ ان میں جدید افسانہ ہی نہیں ہمارا پورا ادب گمراہ گیا ہے۔ اور یہ جدید افسانے کا ہی ڈائیلیما نہیں ہے بلکہ ہماری زندگی کا ڈائیلیما ہے۔ یہ اظہار کی پیہم خواہش / جھینے کی بے معنی ہوس / کب تک میرے ساتھ رہے گی / میرے پاس سوالوں کے تیز بولے نشتر ہیں / اور بھلا کیا ہے ؟ / ہر لمحہ یہ ڈائیلیما — مجھ میں چھپ کر / میرے ساتھ رہا کرتا ہے۔



بلراج کومل

شاعری اور فکشن کی ٹوٹی حد بندیاں

مختلف جانوروں کی شناخت ان کی جسمانی ساخت سے کی گئی اور جب یہ طے ہو گیا کہ ان میں سے ایک جانور سوچنے والا جانور ہے تو پھر اس کی تمام تر جغرافیائی، جسمانی، سماجی، معاشرتی، پیداواری اور دیگر تفصیلات کی فہرست تیار کی گئی۔ یہ حد بندیوں کا سلسلہ آغاز ننھا، تاریخ نے اس کو لامنتہم تسلسل عطا کیا جو آج بھی جاری و ساری ہے۔ فن اور ادب چونکہ زندگی ہی کا اظہار ہیں اس لیے حد بندیوں سے ماورا نہیں ہیں۔ جب ہم شاعری اور فکشن کی ٹوٹی ہوئی حد بندیوں کا ذکر چھیڑتے ہیں تو ہم ناگزیر طور پر تسلیم کر چکے ہوتے ہیں کہ شاعری اور فکشن کی مخصوص حد بندیاں اپنا اپنا منفرد وجود رکھتی ہیں۔ ہمارا مسئلہ صرف یہ ہوتا ہے کہ ان علاقوں ان حصّوں کی نشان دہی کی جائے جہاں جہاں حد بندیوں میں دراڑیں پیدا ہوئی ہیں یا جہاں جہاں وہ ٹوٹ کر گر چکی ہیں۔

آئیے سب سے پہلے فکشن کی کچھ حد بندیوں پر نظر ڈالیں۔

ہماری بدقسمتی ہے کہ لفظ فکشن کا کوئی مناسب ترجمہ اردو زبان میں موجود نہیں ہے۔ خالص لغوی مفہوم میں فکشن کے ذیل میں وہ بیانیہ نثری تحریریں رکھی گئی ہیں جن میں تخیلی اور تخلیقی سطح پر واقعات، مناظر اور کرداروں کی مدد سے زندگی کی نمائندگی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ فکشن کے تحت آنے والی اصناف عام طور پر افسانہ، کہانی، حکایت، داستان اور ناول ہیں۔ تاریخی اور روایتی طور پر فکشن کی اولین خصوصیت بیانیہ کا تسلسل، سے ایک واقعہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہ واقعہ دوسرے واقعے کو جنم دیتا ہے۔ دوسرا تیسرے کو اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ کچھ واقعات انسانوں کے شعوری فیصلوں سے جنم لیتے ہیں جبکہ کچھ دوسرے واقعات انسانوں کے شعوری انتخاب اور غیر شعوری

یا لاشعوری اعمال سے ماورا ہوتے ہیں۔ وہ یا تو فطری، سماجی، تاریخی اور معاشرتی تصادفوں سے جنم لیتے ہیں یا ایک دوسرے کے جلدیاتی رد عمل سے جس کو سمجھتے دینے یا جس کو قابو میں لانے کی انسانی استعداد محدود ہوتی ہے۔ فکشن لکھنے والا ادیب عام طور پر منطق کا سہارا لیتا ہے۔ صورت حال کے مطابق کرداروں کا انتخاب کرتا ہے۔ وقت کے مسئلے سے دنوں، مہینوں، برسوں اور گھنٹوں کی سوچوں کی رفتار کے مطابق نمٹتا ہے۔ نقطہ آغاز اور سلسلہ مدارج کا تعین کرتا ہے اور بالآخر نقطہ عروج پر پہنچتا ہے۔ بیانیہ کی صورت بعض اوقات خط مستقیم کی بھی ہو سکتی ہے۔ اس عمل میں اکثر اوقات لکھنے والے کے سامنے ایک طے شدہ مقصد ہوتا ہے۔ بعض اوقات محض تصویر کشی، بعض اوقات منظر نگاری، بعض اوقات کردار سازی، بعض اوقات حسی حیات کی تلاش۔ دوسرے لفظوں میں لکھنے والے کے ذہن میں کوئی مخصوص موضوع ہوتا ہے جس کی تخلیقی تفہیم کے لیے وہ مختلف وسائل وضع کرتا ہے۔ بعض اوقات بظاہر بیانیہ تحریر مختلف مدارج سے گزرتی ہوئی غیر شعوری طور پر کہی جاتی علامتی معنویت اور ماورائیت اختیار کر لیتی ہے۔ پلاٹ، کردار، استعارہ، علامت، نقطہ نظر، بیانیہ، نظام سلسلہ، سبب و اثر کی تصویر۔ فکشن ان سب کا سہارا لیتی ہے اور ہر لکھنے والا اپنے مخصوص نصب العین کے مطابق ان کے تناسب اور باہمی رد عمل کی تنظیم میں تبدیلیاں کرتا رہتا ہے۔

فکشن کے بنیادی مسائل یہ ہیں

کیا ہوا۔ واقعہ یا حادثہ آخر کیا ہوا۔

وہ کون لوگ تھے جن کے ساتھ واقعہ یا حادثہ منسلک تھا

اس واقعے یا حادثے کی وجہ کیا تھی

نتیجہ کیا نکلا۔ یعنی مجموعی طور پر اس سارے کاروبار کی مجموعی نوعیت

کیا ہوئی۔

فکشن کے ہر نمونے کی دو سطحیں ہیں پہلی سطح خاص اور جسمانی ہے۔

دوسری سطح خاص استعاراتی اور علامتی ہے۔ فکشن کے ہر نمونے کی پہلی سطح پر رہ

جاتے ہیں۔ ان کے خالقوں کے سامنے غالباً نصب العین بھی نہیں ہوتا ہے بعض نمونے

بھری اور جسمانی سطح سے ماورا چلے جاتے ہیں لکھنے والے کے شعور کی ارادے کی وجہ

کے مترادف ہے۔

ایجاز و اختصار، اجمال اور استعارہ — ان سب کا مسئلہ کسی نہ کسی طرح تصفیہ کی سطح تک پہنچ جاتا ہے لیکن آہنگ کا مسئلہ سب سے زیادہ متنازعہ فیہ ہے۔ دنیا بھر کی زبانوں میں آہنگ کا تصور عام طور پر سُر، تال، لے اور دھڑکن کے طے شدہ زیر و بم کے ساتھ وابستہ ہے۔ مجموعی رائے غالباً آہنگ کے اسی تصور کو شعرا و رنرز کا بنیادی فرق سمجھتی ہے۔ لیکن شاید معاملہ اس قدر آسان نہیں ہے۔

اب ہم غالباً اس مقام پر پہنچ گئے ہیں جہاں ہم شاعری اور فلکشن کی ٹوٹی ہوئی حد بندیوں کا ذکر کر سکتے ہیں۔

فلکشن کی حد بندیوں کا ذکر ہم کچھ دیر پہلے تفصیل سے کر چکے ہیں شعر نے سب سے بڑا حملہ فلکشن پر یہ کیا ہے کہ منطقی رد اور قطعی رویے پر کاری ضرب پڑی ہے۔ شعور کی رو STREAM OF CONSCIOUSNESS اسکو ا سے تعلق رکھنے والے تمام فلکشن نگار شعور اور وقت کے منطقی تسلسل کو درہم برہم کرنے کے بعد اپنی منزل پر پہنچتے ہیں۔ ورجینیا ولف، جیمز جاس اور پروست اور ہمارے یہاں قرۃ العین حیدر اس رویے کی بہترین مثالیں ہیں۔ استعارہ اور علامت حالانکہ تمام فنون کا بنیادی وصف ہیں فلکشن میں اس کو ثانوی حیثیت دی گئی ہے۔ فلکشن کی حد بندی میں فنیٹسی کی سی فصائیں ملفوف استعارہ اور علامت کی سرگرم پیش قدمی نے بہت بڑی دراڑیں پیدا کی ہیں۔ کافکا کا ٹرائل TRIAL کا سلسلہ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ یوں تو تمام فنون میں وجودی مابعد الطبیعیاتی معانی کی تلاش کا جذبہ کارفرما رہا ہے لیکن صرف شعری تصور خاص اس کا دائرہ عمل رہا ہے۔ فلکشن میں مزید دراڑیں اس جستجو نے ڈالی ہیں جس کی بہترین مثالیں کافکا، سارتر، کامو MISHIMA اور KWABATA اور دورِ حاضر کے بہت سے فلکشن نگار ہیں۔

فلکشن کو عام طور پر سماجی دستاویز تصور کیا جاتا ہے۔ ہمارے دور میں رفتہ رفتہ اس تصور پر بھی کاری ضرب لگی ہے۔ رفتہ رفتہ توجہ منظر نگاری، کردار نگاری سے ہٹ کر جوہر حیات، نوعیت حیات اور مابہیت پر چلی گئی ہے۔ اس رویے کی بہترین مثالیں ہمارے یہاں انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، سرنید پرکاش، خالدہ اصغریٰ، رانا

اور دیگر افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں کچھ مغربی مصنفین کا ذکر میں پہلے ہی کر چکا ہوں۔
 فکشن سے متعلق ایک عام رویہ یہ تھا کہ اس کو جانچنے اور پرکھنے کے چیلانے فن پارے کے باہر ہیں اور ان کی روشنی میں تجزیہ کرنے کے بعد ہی کسی نثری فن پارے کی قدر و قیمت متعین کی جاسکتی ہے۔ شاعری نے اس تصور میں بھی دراڑیں پیدا کر دی ہیں جس طرح شعر STRUCTURE کے طور پر مکمل اکائی ہے اور اپنے پورے وجود کے ساتھ محرک ہے اسی طرح فکشن کا فن پارہ بھی اپنے آپ میں تشکیلی اکائی ہے اور اپنے خوانین کے تابع ہے اس کی قدر و قیمت کا تعین پورے فن پارے کے احساساتی اور روحانی ادراک پر منحصر ہے۔ کافکا کی مکمل حدود کا تصور اس رویے کا احترام کیے بغیر ناممکن ہے۔

منطقی رویے کا انہدام۔ استعارہ اور علامت کی سرگرم پیش قدمی، وجودیاتی اور مابعد الطبعیاتی معنی کی تلاش طریق کار میں فینٹسی FANTASY کا ساخار جو ہر حیات، حیات کی نوعیت اور ماہیت پر توجہ تشکیلی اکائی کا شعور ————— محققانہ وہ خصوصیات ہیں جو شعری رویے کے زیر اثر فکشن میں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔

انتظار حسین، مین را، انور سجاد، خالدہ، اصغر، سریندر پرجکاش، احمد عیش، جوگندپال، رشید امجد، قمر احسن اور بہت سے نئے افسانہ نگاروں کے افسانے بدلے ہوئے رویے کی مثالیں ہیں۔ یہاں میں دو افسانوں کا ذکر قدرے تفصیل سے کرنا چاہوں گا۔ مین را کے کمپوزیشن سیریز کے افسانے بالخصوص اور دیگر افسانے بالعموم شعری رویے کی مثالیں ہیں۔ مین را کے تمام افسانوں میں لوح اندیشہ و انشولش کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ فنکار کی آنکھ یا نوکیلے کی آنکھ کی ہم سفر ہے یا ایک وقت ضبط و انتشار سے خالصنا شاعرانہ انداز سے ہم کنار۔

کمپوزیشن ایک میں رسمی انداز کا نہ تو کوئی کردار ہے نہ وقت کا نقطہ آغاز سے نقطہ عروج تک کا تدریجی سفر ————— جزئیات و تفصیلات کی حدود سے سما کی دشا ویر تیار کرنے کا رویہ۔ کمپوزیشن ایک کا PROTAGONIST یعنی "ہیرو" کی رسمی تعریف کے چوکھٹے میں سرے سے فٹ نہیں بیٹھتا۔ مزید ایسا ہم فورسٹ کے الفاظ میں FLAT CHARACTER ہے اور رَونڈ رَونڈ CHARACTER ہے۔ "ہیرو" کے علاوہ کمپوزیشن ایک قبیلے کا فرد ہے نہ ہی ہو ری نہ ہی خوشیا ————— تو پھر یہ کیا ہے؟ "ہیرو" کے علاوہ کمپوزیشن ایک

میں سورج بھی ہے کچھ خصوصیات ”میں اور سورج میں یکساں ہیں۔ طلوع ہونا۔ بیدار ہونا۔ طلوع سے غروب ہونے تک سفر میں رہنا۔ رات کو سورج غروب ہو جاتا ہے اور میں سو جاتا ہے لیکن درحقیقت سورج ”میں“ کے ذہن میں ایک مستقل سرسراہٹ کی شکل اختیار کر چکا ہے اور بہت بڑا سوالیہ نشان بن گیا ہے۔ ”میں“ یہ جملہ بار بار دہراتا ہے : میں جاہل بے بس، بیمار۔ میں یہ بھی اعلان کرتا ہے : میں نے کبھی سورج کو آنکھ بھر کر نہیں دیکھا۔ غالباً ”میں“ اور سورج دو متوازی لکیروں پر سرگرم سفر ہیں۔ میں کا مسئلہ صرف ایک ہی صورت میں حل ہو سکتا تھا اگر وہ ذہن کے قید خانے سے نکل سکتا اور سورج کا زہریلا سکتا۔ دو متوازی لکیروں کا سفر کرب و عذاب کے علاوہ کچھ نہیں ہو سکتا۔

میں نے صرف ایک امکان کی طرف اشارہ کیا ہے۔ کچھ اور امکانات بھی ہو سکتے ہیں۔ کمپوزیشن ایک اور شاید اس سلسلے کی باقی تحریریں بھی، پر جس زاویے سے بھی نگاہ ڈالیے مربوط منضبط تصویر کے روپ میں دکھائی دینے سے گریز کرتی ہے۔ اگر افسانہ نگار منطق سے کام لیتا ہے تو اس کا ”میں“ یا PROTAGONIST مسئلے کا کوئی نہ کوئی تسلی بخش حل تلاش کر لیتا ہے۔ کمپوزیشن ایک میں نقطہ انجام تصفیہ نہیں ہے بلکہ ایک بار پھر آغاز سفر، حسب معمول کرب ناک، کرب انگیز۔

وجود انسانی کی نوعیت اور ماہیت کی تلاش ہی اس افسانے کا تشکیلی جواز ہے۔ اگر روایتی انداز سے افسانے میں یہ مسئلہ اٹھایا جاتا تو کردار نگاری، جزیات و تفصیلات، گفتگو، مکالمے اور رسمی بیانیہ کا سہارا لیا جاتا۔ مین رانے یہ سب نہیں کیا۔ اس کا رویہ سراسر شعری رویہ ہے صرف جسمانی سطح پر بڑی ترتیب سے کام لیا گیا ہے۔

انور سجاد کے افسانے : ماں اور بیٹا، میں رسمی نثری لوازمات خاطر خواہ مقدار میں موجود ہیں۔ لیکن افسانے کی رسمی حد بندی میں شعری رویے نے جگہ جگہ دراڑیں پیدا کر دی ہیں۔ کیا ماں اور بیٹا — وہ کردار ہیں؟ اگر کردار ہیں تو کیا یہ نمائندہ کردار ہیں؟ اگر یہ کردار نمائندگی کرتے ہیں تو کس کی — کسی مخصوص قبیلے، گروہ، اصول یا مفروضے کی؟ بیٹا بظاہر ٹائپ ہے۔ لیکن شاید صرف ٹائپ بھی نہیں ہے۔ اگر صرف ٹائپ ہوتا تو شاید ”ماں“ کے رسمی تصور سے واقف ہوتا اور عادتاً اس کا احترام کرتے ہوئے فوجی قانون کی پابندی کسی اور انداز سے کرتا۔ اگر ”ماں“ صرف ٹائپ ہوتی یا سماج کی عمام

غیر محفوظ عورت ہوتی تو کمانڈر کے حکم کی مکمل تعمیل کرتی۔ جیتے اور مرنے والی دیتی یا عورت سے فوراً ڈھیر ہو جاتی۔ ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کی کوشش میں منطقی رویہ نثری تقاضے اور ٹھوس نثری معنویت سب نمونہ ہو جاتے ہیں۔ بیٹا ٹائپ تو تھا ہی لیکن DEHUMANISE ہوتے ہوتے اس قدر غیر انسانی بن گیا ہے کہ وہ کردار سے زیادہ متحرک علامت بن گیا ہے، اُس خطرناک امکان کی جو متواتر دائرہ عمل میں وسعت سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے۔ انور سجاد کے افسانے کی ماں اس حد تک روایتی اور سماجی ماں ہے جس حد تک وہ اپنے شوہر، اپنے بیٹوں اور اپنے دست و بازو کی اپنے ملک کے لیے قربانی دیتی ہے۔ لیکن جب وہ ماں اسی ملک کی پروردہ تنظیم کا شکار ہو جاتی ہے تو ایک کرب انگیز، تشویش ناک امکان کی علامت بن جاتی ہے۔ یہ صرف بیٹے کے ظلم اور ماں کی شہادت کا افسانہ نہیں ہے بلکہ تنظیم کے پھیلنے ہوئے سفاکانہ دائرہ عمل کی غمت ناک تصویر ہے اور ہم سب کا المیہ تنظیم روز و شب قتل کرتی ہے، بیشتر مفوضوں کے نام پر۔ لیکن مقتول جذبول کی عظمت پر کوئی حریف نہیں آتا۔ ماں کی وہ وجہ و جاوید ہے انور سجاد نے نظم ہی تو لکھی ہے صرف پیلر ہی تو افسانے کا ہے۔

انتظار حسین بلاشبہ بہت بڑے انسان نگار ہیں۔ وہ انسانی کیفیات کی ایک دوسرے رخ سے دیکھتے ہیں۔ کیا دیوار کو چاٹ کر ختم کیا جاسکتا ہے؟ یہ تو سس ٹاکر پ ہے۔ دیوار کے اس پار کیا ہے؟ اس پار کے لوگ اس پار کے لوگوں سے کس قدر مختلف ہیں۔ انتظار حسین کی تلاش سراسر وجودیاتی تلاش ہے۔ ان کے افسانوں کا تمام صرف جذبہ انہری سطح پر نثری ہے۔ انسانی اکائیوں اور ماحول کے درمیان کشیدگی ہے۔ ان کے نثری نوعیت کے حامل ہیں۔

سریندر پرکاش کے افسانے جو کمال اور بلوغت کا عالم ہیں ان کے افسانے، حوائی اور شہر پناہ، رشید امجد کا افسانہ "مکے میں گھلا ہوا سج" اور "مکے کا افسانہ" دیوانی تھے لکھتی ہے۔ اور قرۃ العین کا افسانہ "سج کے فلور آف دی سائبر" اور "مکے کا افسانہ" دیوانی تھے کے کامیاب فنکارانہ استعمال کی مثالیں ہیں۔ یہ نثری افسانے ہیں جو ان کے ہاں ہوتے ہیں۔ صلاح الدین پرویز کا طویل افسانہ "مکے کا افسانہ" دیوانی تھے۔ ان کے افسانے ان کے ہاں ہوتے ہیں۔ مثال ہے۔

شعر کی حد بندیاں بھی محفوظ نہیں رہیں۔ عمومی آرائشی اندازِ اظہار میں ٹھوس تفصیل ثانوی حیثیت رکھتی تھی۔ بیانیہ میں بھی لب و لہجہ شاذ و نادر ہی عمومی سطح سے اوپر اٹھتا تھا و جید اختر کے یہاں بعض اوقات لشکارے اور کوندے نظر آتے ہیں۔ غزل تو بطور خاص آرائشی عمومی لب و لہجے کی اسیر تھی۔ دوسری اصنافِ سخن بھی اس مجبوری کا شکار تھیں۔ فکشن نے ٹھوس تفصیل کی اہمیت کی جانب تمام زبانوں کے شاعروں کی توجہ مبذول کروائی ہے جدید تر نظم اور غزل ٹھوس تفصیل کے علامتی استعاراتی استعمال ہی سے عمومی بیان کی سطح سے اوپر اٹھی ہے۔ اس تبدیلی کی بہترین مثالیں یورپ میں آؤں، مایا کوفسکی، برحیت میں اور اردو میں ناص کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، ظفر اقبال، منیر نیازی، ساقی فاروقی، شہریار، محمد علوی اور شمس الرحمن فاروقی ہیں۔

چند مثالیں پیش خدمت ہیں۔

آگ کے شعلوں سے سارا شہر روشن ہو گیا
ہو مبارک آرزوئے خار و خس پوری ہوئی
(شہریار)

چاند کی کگر روشن
شب کے بام و در روشن
اک لکیر بجلی کی
اور رہ گزر روشن
اڑتے پھرتے کچھ جگنو
رات ادھر ادھر روشن
(محمد علوی)

جس کے کالے سالیوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی ہم نے لہو میں لٹھری اک شہزادی
اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت لکالے نعش کی گردن چوم رہے تھے
ایک بڑے سے پڑ کے اوپر کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے
سانپوں جیسی آنکھیں نیچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے (منیر نیازی)
انظموں میں فکشن کا اثر ایک اور انداز سے بھی ہوا ہے۔ غیر ذاتی طرزِ اظہار رفتہ رفتہ

مقبول ہو گیا ہے۔ بظاہر نظمیں تفصیل نگاری، مکالمہ نگاری اور ڈرامائی طریق کار سے عمل اور ردِ عمل کا سلسلہ تیار کرتی ہیں لیکن پوری نظم یکا یک ایک علامتی استعاراتی اکائی کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور اسی روشنی سے منور ہو جاتی ہے۔ اس نوع کی بہترین مثالیں پاؤنڈ کے CANTOS اور ایلٹ کی WASTE LAND ہیں مختلف نظموں میں کہنے کی بجائے اب نقش گری، تشبیہ سازی اور STRUCTURE کے احترام پر زیادہ توجہ دی جانے لگی ہے۔ نقش گری اور تشبیہ سازی کے تعلق سے چینی اور جاپانی شاعری کی بہترین روایت اس طریق کار سے متعلق ہے مختلف نظموں میں ہمارے یہاں اس طریق کار کی بہترین مثالیں اختر الایمان، عمیق حنفی، وزیر آغا، باقر مہدی، خورشید الاسلام اور محمد علوی کے ہاں موجود ہیں۔

شعر کی حد بندیوں پر سب سے کاری ضرب آہنگ کے تصور پر لگی ہے۔ رفتہ رفتہ آہنگ کو لے، سُر، تال، بحر و وزن، عروض سے الگ کر کے دیکھنے کا رویہ مضبوط تر ہوا ہے۔ ہر لفظ کا انفرادی آہنگ ہے اور نثری ترتیب میں بھی وہ دوسرے لفظوں سے مل کر شعری آہنگ کا درجہ اختیار کرنے کا اہل ہے۔ جملوں کی ترتیب پر اگر افوں کی ترتیب بھی ٹھیک ہی تاثر پیدا کر سکتی ہے۔ جو روایتی نظم کے مختلف بند یا حصے کرتے ہیں۔ الفاظ کی معاونت اور جد لیائی تضاد بھی آہنگ ہی کی مزید بہتیاں ہیں۔ ہر نثری نظم، شعر کی سطح پر تو نہیں پہنچتی لیکن وہ نظمیں بلاشبہ شعری خلیقات کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں جو استعاراتی اور علامتی ماورائیت حاصل کر لیتی ہیں اور باطنی آہنگ سے منور ہوتی ہیں۔ اس طریق کار کی بہترین مثالیں اعجاز احمد، خورشید الاسلام، میر نیازی احمد، صلاح الدین پرویز اور درجہ جدید کے بہت سے شاعروں نے ہاں نظر آتی ہیں۔ نظم کو نثری یا عروضی کہنا سراسر بیکار ہے۔ نظم صرف نظم ہوتی ہے اپنی باطنی روشنی سے منور۔ خورشید الاسلام کی ایک نظم ملاحظہ کیجیے۔ خورشید صاحب نظم و نثر کے جملہ روایتی تقاضوں کو پورا کرنے کی قابلیت اور اہلیت رکھتے ہیں ان کی یہ نظم صرف نظم ہے نثری اور غیر نثری اصطلاحات سے ماورا۔۔۔۔۔

جب
جنگل کی چھوٹی چھوٹی

کچی کچی جھونپڑیوں سے

ناتراشیدہ ہم مرتبہ

جوان لڑکیاں

سال کے پیڑ جیسی سیدھی

اپنے سینوں کے سڈول بوجھ

اور چوکنی آنکھوں کے ساتھ

شہر کے بازار میں

مہوے کر آتی ہیں

تو بوڑھی زمین

کی چھاتیوں میں

دودھ اتر آتا ہے

وزیر آغا نثری نظم کی اصطلاح قبول کرنے سے گریز کرتے ہیں۔ لیکن بکرو وزن اور

آہنگ کے رسمی تصور کے باوجود نثری طریق کار اور ترتیب قبول کرتے ہیں استعاراتی

والبستگیوں کے ساتھ — فن کارانہ چابکدستی کے ساتھ۔

کبھی تم جو آؤ

تو میں ایک تپتی ہوئی دوپہر میں

تمہیں اپنے اس آہنی شہر میں لے چلوں

ایک لوہے کے جھولے میں نم کو بٹھاؤں

تمہیں سب سے اونچی عمارت کی چھت سے دکھاؤں

ملوں کے سید رنگ نٹھنوں سے بہتا دھواں

تنگ گلیوں سے رستی ہوئی نالیاں

جو مساموں کی صورت

مکانوں کے جسموں سے گاڑھے پسینے کو خارج کریں

کھانستی، ہونکتی شاہراہیں

ہراساں غصیلی تھکی ٹکسیاں

پرانے گرانڈیل پیڑوں کے کٹنے کا منظر
شکستہ عمارات کی ہڈیوں پر
مڑی بونج والے سید قام بل ڈوزروں کے جھپٹنے کا وحشی سماں

کبھی تم جو آؤ
تو میں تم کو پلکوں پہ اپنی بٹھاؤں
تمہیں اپنے سینے کے اندر کا منظر دکھاؤں
اتر غیب — وزیر آغا،

کردار صرف فلکشن کا مخصوص سرمایہ تھا لیکن اب رفتہ رفتہ کرداروں کا ذکر نظموں میں
بھی آنے لگا ہے۔ ایلٹ کی PRUFROCK اس کی ایک مثال ہے۔ اختزال ایمان کے ہاں
بھی کرداروں کا ذکر ملتا ہے۔

وجود کی جہت کرب، باطنی تنویر اور فنی چابکدستی کی کامیاب مثالیں ہمیں زاہدہ زیدی
کی تازہ نظموں میں متوجہ کرتی ہیں۔ ان میں شاعری اور شاعری کی روایتی حد بندیوں جگہ جگہ
منہدم ہوتی نظر آتی ہیں۔

شاعری کی دنیا میں فلکشن کے اثر سے پیدا ہونے والی نیدیلیوں کو مختصر ایوں بیان
کیا جاسکتا ہے۔

غیر رومانی طرز اظہار، صناعی اور STRUCTURE کی اکائی پر زور، غیر ذاتی مقام
سے اشیاء پر نگاہ ڈالنے کا رواج کہنے کی بجائے نقش گری (CRENDI RING) پر توجہ۔
مکالمے، خود کلامی اور کہیں کہیں پلاٹ کا استعمال۔ وقت کا سیال تصور وغیرہ وغیرہ۔

ہم سب بلاشبہ ازل تا ابد حد بندیوں کے اسیر ہیں لیکن ہم سب ہمیشہ حد بندیوں
سے متصادم ہیں۔ فلکشن اور شاعری چونکہ زندگی کا اظہار ہیں اس لیے ناگزیر طور پر انحراف
و اتفاق کی کشمکش میں گرفتار ہیں۔ غالباً انحراف و اتفاق کی آویزش ہی اس کا من ہے
فنون لطیفہ کا بھی شاعری اور فلکشن کا بھی۔

نیا افسانہ : روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحہ فکریہ

ہر زندہ معاشرے میں زبان و ادب کا قافلہ ہمیشہ آگے بڑھتا رہتا ہے اور ادب میں ہر لمحہ تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں روایت کی توسیع بھی ہوتی ہیں اور اس سے انحراف بھی، لیکن ادبی تاریخ کے دلچسپ مقامات وہی ہوتے ہیں جہاں کسی غیر معمولی رجحان کے تحت یا کسی دیوقامت ادبی شخصیت کی وجہ سے جست لگانے کی کیفیت پیدا ہو جائے یا پھر روایت سے انحراف بغاوت کی شکل اختیار کر لے اور انقطاع اور اجتہاد کا نیا منظر نامہ سامنے آجائے۔ اس اعتبار سے پچھلے پچیس تیس برسوں کی اردو افسانہ نگاری خاصا دلچسپ منظر پیش کرتی ہے۔ اگرچہ اس دور میں ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں روایت کی پاسداری کا احساس ہے، لیکن زیادہ تر نئے لکھنے والوں نے روایت سے واضح طور پر انحراف کیا۔ ایسا صرف افسانے کی دنیا میں نہیں ہوا بلکہ اردو ادب کی پوری فضا سوچنے کے نئے زاویوں اور نئے ذہنی رویوں سے متاثر ہوئی۔ آزادی سے پہلے ادب کے خارجی یعنی مقصدی پہلو پر اصرار تھا۔ مقصدیت اور افادیت کی توجیہ طرح طرح سے کی گئی، لیکن اتنی بات واضح تھی کہ قومی اور وطنی جذبات کی لئے اپنی تھی اور مقصدیت اور افادیت کے تمام سیاسی و سماجی تصورات اس کے جلو میں چلتے تھے اور ادب کی اربیت اور زندگی کی ہمہ پہلو ترجمانی ثانوی چیز ہو کر رہ گئی تھی۔ آزادی کے بعد خارجی تقاضے کم ہوئے تو ادب میں داخلی، باطنی اور شخصی نے بلند ہونے لگی اور اظہار و اسلوب کے نئے نئے پیرایے تلاش کیے جانے لگے۔ شاعری اور فکشن میں تبدیلیاں اسی داخلی اور شخصی لے کی لاتی ہوئی ہیں۔ وجودیت نے غور و فکر کی نئی راہیں ہموار کیں اور شاعری کی طرح افسانے میں بھی پورے آدمی کو سمجھنے، زندگی کے تمام مناظر و کوائف کو نظر میں رکھنے، اس کے سبب سے ہر پہلو کو پرکھنے اور خارجی اور باطنی تمام تقاضوں کو سمونے اور انسانی

کو ایک معنوی واحدہ، ایک محشر خیال اور ایک جہانِ آرزو کے طور پر دیکھنے اور دکھانے کی تڑپ پیدا ہوتی۔ اسلوب اور اظہار کی سطح پر بھی چونکہ خارجیت نے غیر تخلیقی نوعیت کی اشتہاریت اور خطابت کو جنم دیا تھا اس کے رد عمل کے طور پر لفظ کی معنیاتی کائنات اس کے نزدیک درتہ رشتوں، علامتی، تجریدی اور تمثیلی پہلوؤں اور منطقی معنی سے قطع نظر معنی کے معنی اور ان کے معنیاتی اسلاک کے تخلیقی امکانات کی جستجو ہونے لگی۔ اگرچہ یہ تبدیلیاں افسانے میں بھی نظر آتی ہیں، لیکن افسانے میں اس انحراف کے نقوش اتنے شدید اور اتنے گہرے نہیں ہیں جتنے شاعری میں ہیں۔ اس کی کمی وجہیں ہو سکتی ہیں، ایک تو یہ کہ اردو میں آج بھی شعر کی طرف توجہ زیادہ ہے افسانے کی طرف کم، اردو کے اچھے ذہن آج بھی جتنی تعداد میں شاعری میں ملتے ہیں افسانے میں نہیں ملتے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اردو شاعری اسلوب کے اعتبار سے اتنی معیار رسیدہ اور بالیدہ زبان ہے کہ شاعری کی سطح پر انحراف اور اجتہاد اتنا مشکل نہیں جتنا افسانے کی دنیا میں ہے، کیونکہ افسانے کی زبان ابھی تک شعر کے جادو سے نکلنے کے تجرباتی دور سے پوری طرح آگے نہیں بڑھی۔ تیسری بات یہ ہے کہ شاعری زمان و مکان سے نسبتاً آزاد ہو سکتی ہے جب کہ فکشن کتنا ہی تجریدی کیوں نہ ہو اس کو کہیں نہ کہیں زمین پر پیر ٹکانے ہی پڑتے ہیں اور کسی نہ کسی زمانے میں سانس لینی ہی پڑتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی نہ کسی کردار یا متکلم کی زبان کے وسیلے کے بغیر خواہ وہ خود کلامی کی زبان ہو یا خواب و بیداری کے درمیانی منطق کا اظہار ہو یا بے تعلق یا نام متکلم کا بیان ہو، کہانی کو کہانی ہونے کے لیے سماجی و معاشرتی سہارا چاہیے ہی۔ کہانی زمان و مکان کے منطقی رابطہ و احساس سے لاکھ گریز کر کے ان سے کلیتہاً دور نہیں ہو سکتی۔ شاعری کی بات دوسری ہے۔ شاعر ہی بیکر ذہنی اورانی یا اجداد طبیعیاتی بھی ہو سکتی ہے لیکن افسانے میں مکمل طور پر ایسا ممکن نہیں۔ ان محوریوں کو نظریں رکھیں تو ان افسانہ نگاروں کی ہمت کی داد دینی پڑتی ہے جو ۵۰-۵۰ء کے لگ بھگ افسانہ نگاری میں روایت سے انحراف کے سفر پر نکلے تھے، اور جنہوں نے انسان کے بنیادی مسائل کو لے کر اردو افسانے میں ایک آفاقی انسانی جہت کا اضافہ کیا۔

ان میں دو طرح کے لکھنے والے تھے۔ اول وہ جن کے یہاں نئے انسان کے نئے مسائل کا احساس تو تھا، لیکن بغاوت کی بے شدید نہ تھی۔ انہوں نے کہانی کے رواج کو بدلا، لیکن اس کی بنیادی منطقییت کو بدلنے کی زیادہ کوشش نہیں کی، نہ ہی فلسفہ و ریخت کو محوریوں کے ساتھ ہمد کے زیادہ تر افسانہ نگاروں مثلاً رام لال، جو گندر پال، کلام جیدری، ششرون گلارہ،

غیاث احمد گدی، جیلانی بانو، اقبال مجید، اقبال متین، رتن سنگو، شیش بڑا، قیصر ٹیکس، منیر احمد شیخ، واجدہ تبسم، مصنفہ شہ منصور، غلام الثقلین، آمنہ ابوالحسن، امر سنگو، عومن سعید کی کوششیں اسی ذیل میں آتی ہیں، اگرچہ ان میں سب کے یہاں ایک سا عالم نہیں، بعض کے یہاں تجربوں کی نئی تیز ہے، بعض کے یہاں دھیمی، مثال کے طور پر جو گند رپال کی بعد کی کئی کہانیاں تجریدی انداز کی ہیں، اسی طرح رام لال، کلام سید ری، غیاث احمد گدی، اقبال مجید، شرون کمار و رما اور بعض دوسروں کے یہاں علامتی نمائندگی رنگ بھی مل جاتا ہے لیکن یہ ان کے افسانوں کا غالب رجحان نہیں، قاضی عبدالستار کے یہاں بغاوت نام کی کوئی چیز نہیں، انھوں نے اپنے افسانوں میں زیادہ تر انرپریٹیشن کے جاگیر دارانہ معاشے کی تصویر کشی کی ہے، وہ اپنے مکالموں میں جگہ جگہ اودھی کے رس اور بوج سے استفادہ کرتے ہیں، لیکن ان کی تکنیک پرانی ہے۔ وہ زندگی کو سیاہ اور سفید کے خانوں میں بانٹتے ہیں، اور سفید کو مبالغہ آمیز طریقے پر نمایاں (GLORIFY) کرتے ہیں، اس لیے ان کی کہانیوں میں نیا پن نام کو نہیں، ان لوگوں کے برعکس دوسرے گروہ میں ایسے لکھنے والے تھے جن میں بغاوت کی آگ تیز تھی، ان میں سے بعض ”غصہ و رنجوانوں“ کی ذیل میں آتے تھے، اور بعض کی ذہنی سازت ایسی تھی کہ وہ کہانی کے روایتی ڈھانچے سے شدید طور پر ناسودہ تھے اور اس کی ہیئت کو یکسر بدل دینا چاہتے تھے، ان کا شعور و احساس اس نوعیت کا تھا کہ انھوں نے کہانی کے روایتی ڈھانچے کو انکار کرنے اور فرسودہ پایا، چنانچہ انھوں نے اپنی داخلی آگ اور باغیانہ رویوں کا ساتھ دینے کے لیے سانچوں کے تجربے کیے اور اظہار و اسالیب کے نئے نئے وسیلوں کو اپنایا، ان میں انور سجاد، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، احمد ہمیش، دیویندر آسٹر، خالدہ امجد، کمار پاشی، انور عظیم اور بلراج کومل کے نام خصوصیت سے نمایاں تھے، اگرچہ ان سے پہلے بھی علامتی یا استعاراتی اظہار کی اکا دکا مثالیں موجود تھیں، لیکن افسانے میں علامتی تجریدی اور نمائندگی رنگ کو ایک رجحان کی شکل ساتویں دہائی میں ان ہی نوجوانوں نے دی۔

قطع نظر اس رجحان کے آزادی کے بعد اردو فکشن کی دنیا میں دو ایسے نام بھی ابھر چکے تھے جنہوں نے اپنی انفرادیت بتدریج سب سے الگ تسلیم کرائی، اور اپنے تخلیقی جوہر سے اس حد تک امتیازی حیثیت حاصل کر لی کہ دیکھتے ہی دیکھتے یہ دو نام ہندوستان اور پاکستان میں اردو فکشن کے معیار اور اعتبار کا درجہ حاصل کر گئے۔ اور ایسا باغیانہ عناصر کے باوصف اور ان کے پہلو پہلو ہوا۔ ان میں قرۃ العین حیدر آزادی سے پہلے لکھ رہی تھیں اور انتظار حسین نے بعد میں

لکھنا شروع کیا، لیکن ان دونوں کی انفرادیت اپنی اپنی جگہ اس درجہ مکمل ہے کہ ان کا نام کسی دوسرے رجحان کی ذیل میں یا کسی گروہ کے ساتھ لینا نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ اور تو اور ان دونوں کا نام ایک ساتھ لینا بھی مناسب نہیں کیونکہ دونوں کے فنی امتیازات اور بصیرت بالکل الگ الگ ہے اور یہ محض اتفاق ہے کہ دونوں کے فن کی پہچان تقسیم کے تہذیبی المیے سے پیدا ہونے والے مسائل کے ذریعہ ہوئی۔ دونوں کے یہاں نسلی اور لاشعوری اثرات کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے لیکن دونوں کی افتاد ذہنی، تخلیقی مزاج اور اظہار و اسلوب کے لیے بالکل الگ الگ ہیں۔ قرۃ العین حیدر صدیوں کے رشتوں، مامنی کی بازیافت اور وقت کے تسلسل کو گرفت میں لینے میں اپنی نظیر نہیں رکھتیں۔ انتظار حسین کا فن فضا آفرینی کا فن ہے۔ وہ مامنی کی روح اور انسانی وجود کے اس حصے کی تلاش میں سرگرداں ہیں جو کٹ کر مامنی میں رہ گیا ہے، اور جس کے بغیر انسانی وجود مکمل نہیں۔ قرۃ العین حیدر کا کینوس بے حد وسیع ہے وہ برصغیر کے مشترکہ کلچر، سماجی تحریک، مغلوں اور سلاطین دہلی کے زمانے کی باطنیت سے بھی پہلے کیتاقوں اور بودھوں اور کوروؤں و پانڈوؤں اور آریوں کے تہذیبی و نسلی اختلاط اور شعوری و لاشعوری رشتوں کی بازیافت کے وسیلے سے زندگی کے المیے اور اس کے ازلی اور بنیادی سوالات کو اظہار کی زبان دیتی ہیں۔ وقت کا تصور، اس کی پر اسراریت اور اس کا جبران کا مرکزی موضوع ہے۔ عہدِ مطلق کی روح سے ہم کلامی کے لیے داستانوں کی زبان کے اجزا اور کلاسیکی ایرانی عنصر سے بھی اٹھوں نے کام لیا ہے اور قدیم کرداروں اور بے روح اشیاء کو علامتوں کے طور پر بھی بناتا ہے۔ داستانوں کا کلاسیکی عنصر اور اساطیر کی معنیاتی بازیافت انتظار حسین کے فن کا حصہ ہے۔ یہ ان کی تفکیک اور اسلوب میں گرم خون کی طرح جاری و ساری ہے اور ایک تمثیلی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ انتظار حسین اس کا رشتہ آج کے انسان کی آگہی آشنا ہے، ذہنی آوارگی اور باطنی خالی پن سے ملاتے ہیں۔ ان کے فطری سبک اور ہموار اسلوب میں کتنی احکامات لے لے ساختہ آہنگ اور بہاؤ کی کیفیت ہے۔

آزادی کے بعد بیس پچیس برسوں کا زمانہ اردو افسانے میں غریب دھماکوں اور بحثوں کا زمانہ رہا ہے۔ پریم چند کے آدرش وادی اور اخلاقی انسان کی روایت پہلے ہی رد ہو چکی تھی اب کرشن چندر کا رومانی انقلابی انسان بھی پیچھے رہ گیا، منظور فصیح ہو چکے تھے۔ بیدی کو پالیسا آسان نہ تھا، اس لیے کہ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ اور ”ایک چادر میلی ہے“ جیسے فن پاروں کے ذریعے بیدی نے انسان کے زمانی اور لازمانی رشتوں میں جو ربط تلاش کیا تھا اور براہ

راست واستعاراتی انداز بیان کا جو فطری استحلال کیا تھا اس پر وجد تو کیا جاسکتا تھا لیکن اس کے اسرار کی تہ تک پہنچنا آسان نہ تھا۔ بیداری کی جمالیات آفاقی اور عہوار نوعیت کی تھی، زندگی کے چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ کی بظاہر سیدھی لیکن بباطن گہری ترجمانی کی جمالیات؛ جبکہ منٹو کی جمالیات چیلنج کی باغیانہ جمالیات تھی، زندگی کے تاریک اور گھناؤنے پہلوؤں کی بے باک ترجمانی کی۔ نئی نسل بھی چونکہ نام نہاد اخلاقی مضابطوں سے باغیانہ گریز کی ترجمان تھی، نیز تنہائی کی دہشت زدہ اور حسن کی نئی جمالیات کی متلاشی تھی، اس لیے منٹو ہی اس کا نقطہ آغاز ہو سکتا تھا۔ عجیب اتفاق ہے کہ جس طرح پریم چند کی کہانی "کفن" ترقی پسندوں کا نشانِ راہ قرار پائی، اسی طرح منٹو کی "بو" اور "پھند نے" جدید افسانے کا سنگ میل سمجھے گئے۔ یہ دوسری بات ہے کہ پریم چند نے "کفن" میں سماجی حقیقت نگاری اور انسانی نفسیات کو جس عمدگی سے فن کے تقاضوں سے آمیز کیا تھا، بعد میں اس سے آگے بڑھنا تو کجا، اس معیار کو برقرار بھی نہ رکھا جاسکا، اور خارجی تقاضوں اور فارمولوں کے تحت اختیار کی ہوئی رومانیت و جذباتیت نے کہانی کو نقصان پہنچایا۔ اس کے برعکس یہ بھی صحیح ہے کہ نئی نسل نے پریم چند کی آدرش وادیِ ذہنیت کو کتنا ہی کیوں نہ رد کیا ہو، "کفن" کو کبھی نہیں ٹھکرایا۔ البتہ باغیانہ لے اور روایتی سانچوں سے انحراف کے معاملے میں نئی نسل کا رشتہ "کفن" کے پریم چند کی بہ نسبت "بو" یا "پھند نے" کے منٹو سے زیادہ فطری تھا۔ نئی کہانی انحراف سے زیادہ اجتہاد اور انقطاع کے لمحوں کی پیداوار تھی۔ نئے افسانہ نگار فکر و احساس اور اظہار و اسلوب کے یکسر نئے مسائل سے دوچار تھے۔ ان کے دلوں میں ایک انجانا کرب، ایک عجیب غلش اور نئی آگ تھی جو ان کے پورے وجود کو جلائے دے رہی تھی۔ خوابوں کی شکست، سائنس کی تکنیکی جیت لیکن روحانی ہار، فرد کی بے بسی، وقت کی گزراں نوعیت لیکن تسلسل، وجودی ذمہ داری کی دہشت، باطن کے اسرار کے تجسس، انام رشتوں کی نوعیت کی پہچان، شخصیت کے زوال، اور آگہی کے آشوب سے بچنے کی جستجو، یہ اور ان سے ملتے جلتے عوامل نے افسانہ نگاروں سے جلا وطن، ہاؤسنگ سوسائٹی، سینٹ فلور آف جارجیا کے اعترافات، رقرۃ العین حیدر، آخری آدمی، زرد کتا، کایا کلپ (انتظار حسین)، کمپوزیشن چار، وہ (بلراج میسرا)، رسائی، بازیافت (جوگندر پال)، ندی (عبد اللہ حسین)، مکھی (احمد ہمیش)، پیرایا گھر (جیلانی بانو)، پرندے کی کہانی، کونیل (انور سجاد)، آنگن، قبر (رام لال)، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، رونے کی آواز، بدوشک کی موت، برف پر مکالمہ (سریندر پرکاش)، ہواری

حسین الحق، رشید امجد، صغرا مہدی، رضوان احمد، علی باقر، شمس الحق عثمانی، حمید سہروردی، سلام بن رزاق، کنور سین، سائرہ ہاشمی، انور قمر، علی امام، شفیق، انور خاں، فیاض رفعت، اکرام باگ، بشیر باگ، سید محمد اشرف، طارق چغتاری، شفیع جاوید، انیس رفیع، انور رشید، محمد منشاہد، مرزا حامد بیگ، طاہر نقوی اور کئی دوسرے۔ ان میں سے بعض نام زیادہ نمایاں ہیں، بعض کم بعض کے مجموعے سامنے آچکے ہیں، بعض کے نہیں۔ بعض تخلیقی توانائی سے متصف ہیں، بعض عاری۔ بعض استعاراتی کہانی کے فن کو سمجھتے ہیں، بعض نہیں۔ بعض کے یہاں جزوی تبدیلیاں نظر آتی ہیں، بعض کے یہاں کچھ بھی نہیں، بعض تخلیق کے خارجی اور داخلی رشتوں میں ہم آہنگی اور نئے انسان کے شخصی اور سماجی مسائل کے تئیں بیدار ذہنی کے دعوے دار ہیں، بعض نسبتاً خاموش ہیں۔ لیکن بنیادی طور پر یہ تمام لکھنے والے ایک بجھے ہوئے الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں، بغاوت کی آگ ٹھنڈی پڑ چکی ہے۔ ان کے یہاں روایت سے انحراف کا مسئلہ اتنی باغیانہ شدت لیے ہوئے نہیں، جیسا کہ ہندوہ بیس برس پہلے تھا۔ اس لیے ان سے کسی بڑی جست کی توقع بھی نہیں کی جاسکتی۔ یوں بھی ہر نئی نسل پچھلی نسل سے انحراف کرتی ہے اور اس سے پہلے کے ادب کی بازیافت کرتی ہے۔ پس چونکہ پچھلی نسل شدید طور پر باغیانہ تھی، اس لیے ممکن ہے کہ جدید تر نسل کا انحراف کسی نہ کسی اعتدال کی تلاش میں ہو گا، اور یہ فطری بھی ہے۔ لیکن اس وقت جو بات تشویش ناک ہے، وہ اوسط درجے کی ذہنیت MEDIOCRITY کی یلغار ہے، جس کے باعث علامتی اور تمثیلی کہانی کے مقلدین کی تعداد اتنی بڑھ گئی ہے کہ ان کے ہاتھوں اس کہانی کے مستقبل کو شدید خطرہ درپیش ہے۔ اب علامتی تمثیلی کہانی بھی ایک فیشن اور فارمولا بن گئی ہے اور بہت سے نئے لکھنے والوں نے اسے رواجاً اختیار کر رکھا ہے۔ اس سے نئے لکھنے والوں کی تخلیقیت اور نئی کہانیوں کو نقصان پہنچا ہے۔

نئے افسانہ نگار بعض غلط فہمیوں کا شکار ہیں، اور غلط فہمیوں کا ازالہ بے حد ضروری ہے۔ سب سے پہلے تو یہی بات غلط ہے کہ نئے افسانے کا سفر مختصر افسانے کی موت سے شروع ہونا چاہیے۔ یہاں مختصر افسانے سے عموماً غلط معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ ہمارے افسانہ نگار یہ سمجھ جاتے ہیں کہ مختصر افسانے میں ان کا انحراف کس چیز سے تھا، ترقی پسندی کی خطیبانہ رومانیت، جذباتیت اور فارمولا زدہ کہانی سے، ٹائپ کی سطحیت سے، اخلاقی آدرشوں کے کھوکھلے پن سے، نظریہ بازوں کی اشتہاریت سے، اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری، سطحی اور ایک

طرف ترجمانی سے، یا اپنے لاشعور کے نہاں خانوں میں پڑی بھولی بسری کھٹا اور کہانی کی روایت سے بھی، جو انسان کے صدیوں کے تجربوں اور ان سے حاصل ہونے والی دانش کا پھول پیش کرتی ہے انسان کی ازلی اور ابدی الجھنوں کو آئینہ دکھاتی ہے اور اس کی فطرت کے بھیدوں کو فاش کرتی ہے۔ یہ یاد رہنا چاہیے کہ ادب میں کتنی اور کیسی ہی تبدیلیاں کیوں زائیں، ادب کا گہرا رشتہ ہمارے اجتماعی لاشعور کے صدیوں پرانے تقاضوں، نسلی اثرات اور تہذیبی مزاج و افتاد طبع سے منور رہے گا۔ چنانچہ ایک ایسے معاشرے میں جو پنج تنتر اور کھٹا سرت ساگر کی دھرتی سے تعلق رکھتا ہو اور جس کی ذہنی تشکیل میں الف لیلا، طلسم ہوش ربا اور حکایات گلستاں کا حصہ بھی رہا ہو، نیز جو زمانہ قدیم سے قصے، کہانی، حکایت اور داستان کا رسیار رہا ہو، اور جس میں کہانی کی روایت کھٹا اور حکایت سے جڑی ہوئی ہو، اس میں کہانی کتنی ہی کیوں نہ ہو جائے، وہ کہانی پن سے کلیتہً دامن کیسے چھڑا سکتی ہے۔ ایسا کرنے سے خدشہ ہے کہ خود کہانی کو نقصان پہنچے گا۔ چنانچہ اردو میں اس وقت سہی ہو رہا ہے۔ بلاشبہ شاعری میں جب مذاق بدلے گا تو ذوق کی حریت کا اتقا منا کیا جائے گا، لیکن کہانی میں اظہار کے مسائل خواہ علامتی ہوں یا استعاراتی، کہانی کا کہانی کے طور پر پڑھا جاسکتا بنیادی بات ہے مثال کے طور پر اس دور کی کسی اہم کہانی کو نیچے جس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے خواہ وہ قرۃ العین حیدر کی "مفلوٹات حنائی گل بابا بیکتاشی" ہو یا انتظار حسین کی "کایا کاپ" "میرزا کی" "وہ" "سید پرکاش کی" "بدوشک کی موت" "الور حبتاد کی" "کونیل" "جو گند رپال کی" "رسائی" "خاندہ اصغر کی" "سواری" "یا ابراج بومل کی" "کنواں" "تو ایسی تمام کہانیوں میں یہ خوبی ملے گی کہ یہ علامتی و تمثیلی کہانی نے اعلیٰ ترین طبقہ تقاضوں کو بھی پورا کرتی ہیں اور ان میں بنیادی کہانی پن بھی ہے، یعنی ان میں اپنی صنف یا نیا کی پہچان بھی ہے ان کہانیوں کو قطع نظر ان کے استعاراتی یا تمثیلی نظام یا تخلیق معنویت کے ایک عام کہانی کے طور پر بھی پڑھا جاسکتا ہے لیکن کتنی ہی کہانیاں اس معیار پر پوری اترتی ہیں۔ میرے نزدیک کہانی سے کہانی پن کا اخراج غیر افسانوی عمل ہے اور اس کی خدمت کرنی چاہیے البتہ کہانی کے غیر ضروری رومانیت، جذباتیت یا فارمولا اندیشی کا اخراج تخلیقی عمل کا لازمہ ہے۔ لہذا یہ نگار یہ سوچتے ہیں کہ بحیثیت کہانی کار کے ان کی اصل ذمہ داری کیا ہے علامت یا تمثیل ذرائع ہیں احساس حقیقت کے اظہار کے، یہ فن کی ایک سطح ہیں کل فن نہیں اگرچہ ان کی نشأت یا احساس کی پییدگی اس کا اتقا صا کرتی ہے کہ اظہار علامتی و تجربی ہو، یعنی اس کے ذریعے بات

کہنی ممکن ہی نہیں، جیسا چھٹے و ساتویں درجے کے بعض افسانہ نگاروں کے یہاں تھا، نیز جو ان کی طرح استعاراتی و علامتی اظہار پر قادر بھی ہوں، تو فہم، وزن کیا ضروری ہے کہ ہر کس و ناکس علامتی تمثیلی انداز میں کہانی لکھے۔ موضوع یا احساس کی بنا پر یا سوچنے کے رویے کے تقاضے کے طور پر یعنی اگر تخلیقی جواز ہو تو علامتی پیرایہ بیان ناگزیر تسلیم کیا جاسکتا ہے، وزن اگر ہر بوالہوس حسن پرستی شعار کرنے لگے تو آبرو و شہوہ اہل نظر کا جاتے رہنا سامنے کی بات ہے۔ چنانچہ ہر افسانہ نگار کا بغیر کسی تجرباتی یا تخلیقی جواز کے علامتی انداز اختیار کرنا نئے افسانے کے حق میں مضرت ثابت ہو رہا ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ صرف شدید طور پر تخلیقی تناؤ TENSION میں جکڑا ہوا ذہن ہی استعاراتی و تمثیلی وسائل کو فنی اعتبار سے اطمینان بخش طریقے پر برت سکتا ہے، وزن کہانی الفاظ کا گورکھ دھندا ہو کر رہ جاتی ہے، اور اپنا منہ چڑانے لگتی ہے۔ مختلف الجہات استعاروں کے ذریعے یا علامتی و تمثیلی پیرایے میں محسوسات یا تجریدات کو اس طرح بیان کرنا کہ کہانی کا حق بھی ادا ہو جائے اور استعاراتی معنویت بھی ابھر آئے، ہر لکھنے والے کے بس کی بات نہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ نیا افسانہ لکھنا نہایت آسان ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ لکھنا شعر گوئی سے زیادہ مشکل ہے۔ ان دنوں اس بات سے تکلیف ہوتی ہے کہ مقلدین کی بھیڑ میں ان لوگوں کی آواز بھی کھوسی گئی ہے جنہوں نے اردو افسانے نئے تجربوں کی تازگی دی تھی اور اسے نئی منزلوں کی طرف بڑھایا تھا۔ موجودہ حالات میں اس بات پر ضرور غور کر لینا چاہیے کہ اگر نئی کہانی کہانی نہیں ہے تو پھر یہ کیا ہے؟ بعض حضرات تو اس کا کوئی دوسرا "اچھا سا" نام ڈھونڈتے پھرتے ہیں کیونکہ ایسی ناپختہ تحریروں کو نہ کہانی کہا جاسکتا ہے نہ انشائیہ، اگرچہ ایسے افسانوں میں جو کوشش ملتی ہے وہ انشاپردازی ہی کی ذیل میں آتی ہے۔ دراصل تقلید کے جوش میں یاروں نے بستیاں بہت دور بسالی ہیں اور کہانی کے بنیادی تقاضوں ہی کو فراموش کر دیا ہے یا پیرایہ اظہار یا وسیلہ بیان ہی کو مقصود بالذات سمجھ لیا ہے۔ اردو افسانے میں اس وقت زیادہ تعداد ایسے لکھنے والوں کی ہے جن کے فکر و احساس میں چونکہ تازگی کی آگ نہیں، اس لیے ان کے پاس نئے تجربوں کے فنی ادراک پر قادر تازہ کار نظر بھی نہیں۔ استعاراتی یا علامتی اظہار لفظوں، علامتوں، یا مجردات کا ڈھیر لگانے کا نام نہیں، نہ ہی صنعتِ اہمال میں لفظوں کے بے ہنگم استعمال کا نام ہے۔ ایسی تحریروں کو نہ افسانہ کہا جاسکتا ہے نہ انشائیہ نہ کچھ اور۔ ایسی تحریروں کو کوئی ادبی درجہ دینا بھی شاید ادبی دیانت داری کے خلاف ہو گا۔ ان حضرات سے درخواست کرنی چاہیے کہ وہ علامتی و

تمثیلی طریقہ اظہار اختیار کرنے کے بجائے سیدھی سادی کہانی لکھیں، کیونکہ علامتی یا تمثیلی کہانی ہی تو کل کہانی نہیں۔ سیدھی سادی کہانی کی گنجائش بہر حال ہمیشہ رہے گی، کیونکہ یہ انسانی فطرت کے ایک بنیادی تقاضے کو پورا کرتی ہے، اور اس کی ضرورت ہمیشہ محسوس کی جاتی رہے گی۔ علامتی استعاراتی کہانی صرف ان فن کاروں کے لیے ہے جن کے تجربات یا حسوں رو بہ مالوہ اسط **OBLIQUE** پیرایہ بیان کا تقاضا کرتے ہوں یا جن کے پاس کہنے کو کچھ ایسی بات ہو۔ مابانیہ کے کسی دوسرے انداز میں نہ کہی جاسکتی ہو، ورنہ دوسروں کے لیے بیانیہ **NARRATIVE** کی وسیع دنیا ہے جس کو نظر انداز کرنے سے کہانی کو بھی اور زبان کو بھی نقصان پہنچنے کا احتمال ہے۔



URDU AFSANAH RIWAYAT AUR MASA'IL

Edited by
Prof. Gopi Chand Narang

SELECTED PAPERS ON THE ART AND DEVELOPMENT
OF THE URDU SHORT STORY INCLUDING PAPERS
OF THE INDO-PAKISTAN URDU SHORT STORY
SEMINAR BY DISTINGUISHED SCHOLARS
AND CREATIVE WRITERS

A.A. SUROOR
QURRATUL AIN HYDER
MOHD HASAN ASKARI
MASUD HUSAIN
WAZIR AGHA
SHAMSUR RAHMAN FARUQI
BAQAR MEHDI
BALRAJ KOMAL
MOHD YUSUF TAING
AHMAD HAMESH
FUZAIL JAFRI

RAJINDER SINGH BEDI
MUMTAZ SHIRIN
IHTISHAM HUSAIN
KHWAJA AHMAD FARUQI
INTIZAR HUSAIN
MAHMOOD HASHMI
VARIS ALVI
WAHEED AKHTAR
HAMIDI KASHMIRI
SHAMIM HANFI
LINDA WENTINCK

GOPI CHAND NARANG

**EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE**
www.ephbooks.com

